



TESIS DOCTORAL

**La obra novelística de Torrente Ballester y el cine:  
Los gozos y las sombras. Análisis comparativo-textual.**

*Patricia Antón Vázquez*

Facultade de Filoloxía

Departamento de Filoloxía Española e Latina

Abril 2007

Director: José María Paz Gago

UNIVERSIDADE DA CORUÑA

TESIS DOCTORAL

La obra novelística de Torrente Ballester y el cine: *Los gozos y las sombras*. Análisis comparativo-textual.

Patricia Antón Vázquez

Facultade de Filoloxía  
Departamento de Filoloxía Española e Latina

Abril 2007

Director: **José María Paz Gago**



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>0.1. Objetivos .....</b>	<b>8</b>
<b>0.2. Estado de la cuestión .....</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO 1: METODOLOGÍA.....</b>	<b>39</b>
<b>1.1. La narrativa ficcional, territorio común de la novela y el cine.....</b>	<b>41</b>
<b>1.2. Especificidad de la novela y del cine: los códigos semióticos.....</b>	<b>57</b>
<b>1.3. Teoría de la transposición filmica.....</b>	<b>68</b>
<b>1.4. Teorías comparatistas de Torrente Ballester sobre la narrativa         ficcional: novela = cine.....</b>	<b>79</b>
<b>CAPÍTULO 2: LA ESCRITURA NOVELÍSTICA DE TORRENTE BALLESTER.....</b>	<b>95</b>
<b>2.1. Parámetros generacionales de la novelística torrentiana.....</b>	<b>98</b>
<b>2.2. Características fundamentales de la escritura novelística de Torrente         Ballester: novela, teatro y crítica</b>	
<b>2.2.1. Novelas .....</b>	<b>111</b>
<b>2.2.1.1.La ficcionalidad .....</b>	<b>116</b>
<b>2.2.1.2. El discurso narrativo: estilística.....</b>	<b>128</b>
<b>2.2.1.3. La enunciación: uso de narradores plurales.....</b>	<b>135</b>
<b>2.2.2. Crítica novelística .....</b>	<b>138</b>
<b>2.3. <i>Los gozos y las sombras</i> en la novelística de Gonzalo Torrente         Ballester .....</b>	<b>145</b>
<b>2.4. Análisis narratológico de <i>Los gozos y las sombras</i> (1957-1962) ....</b>	<b>154</b>



<b>CAPÍTULO 3: LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA DE TORRENTE BALLESTER .....</b>	<b>175</b>
3.1. El cine español en la época de Torrente Ballester .....	178
3.2. Guiones cinematográficos .....	188
3.3. Crítica cinematográfica .....	210
<b>CAPÍTULO 4: LA FUSIÓN DE NOVELA Y FILME EN LA OBRA DE TORRENTE BALLESTER .....</b>	<b>229</b>
4.1. La novela cinematográfica de Torrente Ballester: teoría y práctica.....	231
4.1.1. Raíces cinematográficas en la teoría de la novela de Torrente Ballester .....	232
4.1.2. <i>Los gozos y las sombras</i> , novela cinematográfica.....	239
4.2. El fenómeno de la transposición en la obra de Torrente Ballester: teoría y práctica	
4.2.1. Reconstrucción de una teoría de la transposición cinematográfica en Torrente Ballester .....	278
4.2.2. Transposiciones filmicas de novelas torrentianas .....	289
4.2.2.1. La serie televisiva <i>Los gozos y las sombras</i> .....	295
4.2.2.2. Otras transposiciones .....	337
<b>CAPÍTULO 5: ANÁLISIS COMPARATIVO-TEXTUAL DEL TEXTO NOVELÍSTICO Y TELEVISIVO <i>LOS GOZOS Y LAS SOMBRAS</i> .....</b>	<b>343</b>
5.1. Construcción del discurso narrativo mediante códigos y técnicas comunes al soporte novelístico y audiovisual: el diálogo.....	345
5.2. Construcción del discurso narrativo mediante códigos y técnicas específicos del soporte novelístico: el monólogo interior.....	362
5.3. Construcción del discurso narrativo mediante códigos y técnicas específicos del soporte cinematográfico: la ocularización y el montaje paralelo.....	373
<b>CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES.....</b>	<b>395</b>

## **BIBLIOGRAFÍA**

**Bibliografía primaria..... 401**

**Bibliografía secundaria..... 402**



## Introducción



## 0.1. Objetivos

Que Torrente Ballester fue durante décadas un escritor escasamente leído e ignorado es algo que, a estas alturas, resulta tan indiscutible, como, por fortuna, subsanado.

Aunque publica su primera obra –*El viaje del joven Tobías*– en 1938, a los 28 años de edad, el primer paso definitivo en la progresiva y lenta consagración de su obra se producirá tras la publicación de *La saga/fuga de J.B.* en 1972 con la que obtuvo el Premio de la Crítica, el Ciudad de Barcelona y, sobre todo, el reconocimiento público de su talento<sup>1</sup>.

No es nuestro objetivo indagar aquí las posibles razones de ese prolongado desinterés hacia la literatura de este escritor. Baste señalar, en este sentido que, para el propio don Gonzalo, el motivo principal de su escaso éxito literario durante más de treinta años fue su labor de crítico<sup>2</sup>. En cualquier caso, a inicios de los setenta tiene lugar un giro en su carrera. Esta década conocerá además otro nombramiento importante: Torrente Ballester pasa a ocupar en 1975 el sillón “E” de la Real Academia Española.

Si los setenta le trajeron ese tan merecido prestigio, en los ochenta le llega la popularidad. La versión televisiva de su novela *Los gozos y las sombras*, emitida por Televisión Española en 1982, disparará la venta de sus novelas, especialmente de la

---

<sup>1</sup> Con anterioridad, en 1959, había recibido Torrente el premio de la Fundación Juan March por la primera novela de la trilogía *Los gozos y las sombras*, *El señor llega*, de 1957. Este galardón, aunque lo animó a continuar escribiendo, no supuso mucho más que una mera satisfacción personal y una mínima retribución por su carrera; ni siquiera le permitió garantizar el éxito de crítica y ventas de toda la trilogía (principalmente porque en el mismo año de publicación de la última de las tres novelas se vetó al escritor por haber firmado un manifiesto en el que se pedía claridad informativa para la situación de unos mineros asturianos en huelga) y, por tanto, no provocó un empuje tan importante en su producción precedente y posterior como el premio obtenido por *La saga/fuga de J.B.*, a raíz del cual sí se produjo un renacimiento de toda su obra, reeditándose muchas de sus novelas.

<sup>2</sup> En una entrevista concedida a la Televisión Española en el programa de Terenci Moix *Mas estrellas que en el cielo* (30-10-1988), así lo declaraba.



trilogía, y dará a conocer el escritor al gran público. A partir de aquí, se sucederán los premios y reconocimientos a toda su labor literaria: el Príncipe de Asturias, el Nacional, el Cervantes, Doctorados Honoris Causa... que el escritor aceptaba desde su serena madurez con ese mismo escepticismo innato con el que llegó a resignarse ante su olvido: *me ha pasado a mí, como le podía haber pasado a cualquier otro*<sup>3</sup>.

Si durante tantos años la obra torrentiana fue poco leída y valorada, ni que decir tiene que su análisis crítico-literario fue, hasta ese mismo momento, prácticamente inexistente. Salvo algún que otro artículo dedicado a la figura del escritor<sup>4</sup>, un par de reseñas sobre alguna de sus novelas<sup>5</sup> y estudios críticos generales sobre una determinada generación o género literario<sup>6</sup> donde se le aludía de una manera superficial, hasta los años 80 no comienza a analizarse la novelística torrentiana con rigor crítico tanto en artículos como en estudios monográficos<sup>7</sup>. En el ámbito estrictamente académico, tampoco proliferaron las investigaciones en torno a este autor hasta mediados de los setenta, con una única excepción fuera del territorio

---

<sup>3</sup> Reflexiones del propio Torrente en una entrevista realizada por Terenci Moix para TVE el 30 de noviembre de 1988.

<sup>4</sup> Como ejemplos extraídos del inventario bibliográfico más reciente elaborado por Carmen Becerra (1997: 252-271) podemos mencionar "Gonzalo Torrente Ballester a estas alturas de la edad", de E. Batlló, aparecido en *Triunfo* (Madrid) el 17 de noviembre de 1973; "Gonzalo Torrente Ballester, desde septiembre convecino" de Luis Cuadrado, publicado en *El Adelanto* (Salamanca), el 11 de mayo de 1975 o "Gonzalo Torrente Ballester, premio de la crítica", de Pedro del Burgo, aparecido en *La Prensa* (Barcelona), el 27 de Junio de 1978.

<sup>5</sup> Entre ellas se encuentra "La saga/fuga de J.B." de José M<sup>a</sup> Alfaro escrita para el *ABC* (Madrid) del 6 de abril de 1973; "El señor llega", "Donde da la vuelta el aire" y "La trilogía" las tres redactadas por José Luis Cano para los números 136, 164-5 y 188-89 respectivamente de *Ínsula* (Madrid: 1958, 1960 y 1962); "Off-side", de J. Domingo para la misma publicación en su número 275-76 de 1969 y "El señor llega", "Donde da la vuelta el aire" y "Don Juan", escritas por Fernández Almagro para el *ABC* del 23 de febrero de 1958, el 1 de octubre de 1960 y el 22 de septiembre de 1963 respectivamente.

<sup>6</sup> Es el caso de "Los caminos de la experimentación. Torrente Ballester, Benet" realizado por J. Domingo para el número 312 de *Ínsula* en 1972 o el ensayo *Novela española de posguerra*, de García Viñó para la editorial Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.

<sup>7</sup> Dos son las pioneras españolas por excelencia en la publicación de monografías dedicadas a la obra del escritor ferrolano: A. Jiménez (1979) y Carmen Becerra (1982)

español: un trabajo presentado como Tesis de Master en la Universidad de Texas en 1969<sup>8</sup>.

Al igual que había sucedido con los premios y galardones, y en paralelo a la creciente concesión de los mismos durante las últimas décadas de su vida, los estudios críticos sobre la literatura de Torrente Ballester se sucederán y multiplicarán hasta alcanzar cifras y, lo que es más importante, resultados interpretativos y analíticos muy considerables.

Una obra tan extensa, innovadora y variada no podía quedar en el olvido ni del público ni, especialmente, de los críticos a los que les ha ofrecido y les sigue ofreciendo la posibilidad de explorar desde estrategias narrativas sorprendentes, pasando por la presencia y desarrollo de motivos temáticos e intertextualidades recurrentes hasta reflexiones teóricas, metateóricas y críticas sobre las creaciones literarias de otros escritores y las suyas propias.

A estas alturas, sin embargo, no está todo dicho, ni mucho menos, sobre la obra torrentiana, sino que todavía quedan vacíos que cubrir o, en todo caso, cuestiones que matizar.

El presente estudio tiene como objetivo prioritario ahondar sobre un aspecto sobre el que, como señalaba Paz Gago (2000: 120) en un artículo que supone la primera aproximación rigurosa a esta cuestión, *todavía queda mucho por decir sobre una fusión creativa consciente entre texto narrativo verbal y texto narrativo filmico, entre cine y novela (...) en el caso de la obra torrentiana.*

---

<sup>8</sup> Heath Kelly, R.(1969): "Salvation and perdition in the works of Gonzalo Torrente Ballester", Thesis Master of Arts, Universidad de Texas, Mayo.

La relación de Torrente Ballester con el medio cinematográfico no es un tema completamente desconocido para la crítica actual<sup>9</sup>, pero, sin duda, ha sido hasta ahora insuficientemente explorado y valorado dentro del conjunto de su obra literaria y de la literatura de su época.

De hecho, si repasamos brevemente los numerosos y fructíferos contactos del escritor con el séptimo arte resulta, cuando menos, sorprendente que no se le mencione explícitamente en ningún estudio centrado en el análisis de relaciones más o menos estrechas de escritores españoles con el cinematógrafo, en los que, sin embargo, no faltan alusiones a otras figuras coetáneas como Miguel Delibes o Camilo José Cela quienes, en realidad y como tendremos ocasión de comprobar, no aventajaron en este terreno al propio don Gonzalo.

Los contactos de Torrente Ballester con el cine abarcaron mucho más que la popularísima y ya mencionada transposición filmica que se realizó para TVE a partir de la trilogía *Los gozos y las sombras* y con la que mayoritariamente suele asociársele cuando se estudia su obra literaria desde una perspectiva cinematográfica.

Desde una edad muy temprana y mientras su vista se lo permitió, don Gonzalo fue ávido receptor no sólo de textos literarios, sino también fílmicos, a los que recuerda haberse aficionado, casi antes que a los libros, conforme a una costumbre habitual y todavía novedosa en su época<sup>10</sup>:

*No nací con el cine, como Alberti, pero sí, entre mis más viejos recuerdos, se cuentan imágenes moviéndose sobre un fondo de lona; y aunque en muchas otras ocasiones me tengo referido a mi vocación por el teatro, algunas referencias, también escritas, dejan bien claro que he visto probablemente*

---

<sup>9</sup> Más adelante se enumerarán y analizarán las aportaciones más destacadas dentro de esta línea de investigación comparatista.

<sup>10</sup> La llegada del cinematógrafo a España se produjo en el año 1898, por lo que, todavía es un invento que empezaba a popularizarse siendo Torrente un niño nacido en 1910.

*más películas en mi vida que asistido a representaciones de comedias. No lo creo una singularidad, sino circunstancia común a la gente de mis años, que si en su infancia, junto a las viejas historias tradicionales y populares del folclore europeo, asistió a la proyección de las primeras series de aventuras y contempló estupefacta el elegante meneo de las coronas de plumas de los apaches, así como también a las primeras caricaturas desmitificadoras de algunos grandes temas, como Los tres mosqueteros, de Max Linder, vio (esa gente de mi edad, digo) con mayor asombro todavía el desfile deslumbrante de las primeras películas que se podían considerar como obras de arte, El gabinete del Doctor Caligari o El acorazado Potemkin. (Torrente, 1986: 458).*

Sin embargo, a pesar de su temprana y frecuente afición por el cine, que se deduce de esta larga cita, Torrente se dedicó durante toda la vida y por encima de todo a la literatura. Y será siempre a través de ella como llegue, de distinta forma y en diversas ocasiones, al medio cinematográfico.

De hecho, el teatro le abrirá las puertas a sus primeras incursiones en el mundo del cine. Tras una serie de fallidos experimentos teatrales a través de los que se inició en el arte literario, decide abandonar el género dramático desde un punto de vista creativo para dedicarse a él desde una perspectiva valorativa y teórica: la crítica teatral.

En enero de 1947, Torrente se traslada a Madrid para incorporarse a su recién obtenida Cátedra de Historia en la Escuela de Guerra Naval. Pronto compaginará sus tareas docentes y literarias con la crítica teatral a través de colaboraciones esporádicas en el diario *Arriba*, que serán permanentes entre 1951 y 1962, y en Radio Nacional de España desde 1948. Esta actividad, además de aportar unos siempre necesarios ingresos extra para su cada vez más numerosa familia, le pondrá en contacto con el mundo de la farándula madrileña. Es entonces cuando Nieves Conde le propone formar parte de su más inminente proyecto: la versión

cinematográfica de la novela *Llegada de noche* del alemán Hans Rothe. Torrente Ballester se encargó de la redacción de los diálogos de la película homónima estrenada en 1949 y hoy desaparecida.

Aunque la labor guionística del escritor ferrolano no se prolongó durante muchos años, entre 1949 y 1953, sí fue especialmente intensa. Solo un año después, el mismo director vuelve a echar mano de Torrente para una nueva transposición, en este caso a partir de una obra del teatro clásico español atribuida a Lope de Vega: *La estrella de Sevilla*. La película no pasó de proyecto pues, tras finalizar el guión y entregarlo a la censura, ésta lo prohibió, tachándolo de antimonárquico.

Afortunadamente, el siguiente guión escrito por Torrente Ballester, que además constituye su primera participación directa en una historia original, sobrevivió a la censura, aunque no pudieron evitarse ciertos ajustes que afectaron al desenlace<sup>11</sup>. El 12 de noviembre de 1951 se estrena *Surcos*, película dirigida por Nieves Conde y galardonada con diversos premios del Círculo de Escritores Cinematográficos –mejor película, mejor director, mejor actor de reparto, mejor actriz de reparto- y con el Tercer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor película. Fue éste, sin duda, el filme más importante de la carrera cinematográfica del autor de *La saga/fuga de J.B.*

Su siguiente colaboración se integró en un proyecto cinematográfico colectivo y desarrollado entre 1950 y 1952, en el que participaron cinco directores y otros tantos guionistas entre los que figuraba la por entonces inseparable pareja formada por José Antonio Nieves Conde y Torrente Ballester, responsables de uno

---

<sup>11</sup> Las cuestiones referentes a la autoría parcial o total de Torrente en este guión o a los diversos problemas que la censura planteó al filme serán tratados más pormenorizadamente en el tercer capítulo de este trabajo.

de los cuatro episodios en los que se dividía el filme –*Episodio del pescador*-. La película, hoy desaparecida, se estrenó en agosto de 1952.

Por esas fechas aproximadamente se encontraba el escritor ferrolano embarcado en un nuevo proyecto del mismo director: la redacción del guión basado en la novela de Concha Espina, de 1920, *El metal de los muertos*, en la que se abordaba el problema social que por entonces vivía el gremio de los mineros. Posiblemente fue la dura temática de la historia la razón principal del rechazo por parte de la censura, que impidió seguir adelante con la realización del filme.

En 1953 Torrente Ballester puso el punto y final a su carrera como guionista con un filme basado en la obra teatral *La luz de víspera*, de José M<sup>a</sup> Pemán, al que Nieves Conde tituló *Rebeldía*<sup>12</sup> y que no consiguió igualar el éxito obtenido en *Surcos*.

Torrente, por tanto, formó parte importante del cine de los años 50, ejerciendo de guionista en varios filmes al lado del director español José Antonio Nieves Conde. La mayoría de estos proyectos se basaban en textos originariamente literarios –novelísticos o teatrales- lo que le permitirá experimentar directamente con ambos soportes –el fílmico y el literario- a la vez y provocará que eventualmente traslade esa simbiosis a su propia literatura. Como testimonio de ello, analizaremos en profundidad algunos de sus textos teóricos y prácticos más representativos a este respecto.

---

<sup>12</sup> Vázquez Aneiros (2002: 40) se refiere en su libro a un guión posterior al 53, aunque sin señalar una cronología exacta, que habría redactado Torrente a partir de la novela *El maestrante*, de Palacio Valdés, de 1923, todavía durante los años cincuenta. Esta autora no se refiere a ninguna fuente concreta de información. No obstante hemos encontrado referencias a dicho guión en la entrevista realizada a Nieves Conde por Antón Castro (1996) que nos sirven para constatar su existencia, si bien no nos permiten profundizar en él y, en consecuencia, incluirlo como parte de nuestro estudio.



Así como en su faceta guionística se dedicó mayoritariamente a trasladar literatura al cine, años más tarde serán sus propias novelas las que propicien un nuevo y provechoso contacto del escritor con el séptimo arte por medio, precisamente, del fenómeno de la transposición cinematográfica.

La primera novela torrentiana adaptada a formato cinematográfico para la televisión fue la trilogía *Los gozos y las sombras*, estrenada en 1982. Además de las importantes consecuencias, ya mencionadas, que de esta producción obtuvo la obra del escritor ferrolano, propició también que una vez más participase en el rodaje de un filme. De un lado, el propio interés del autor porque se respetase al máximo el significado global de su obra y, del otro, sus anteriores experiencias en el medio filmico animaron a su director a incorporarlo de alguna manera al equipo de realización, ejerciendo de Supervisor General de la serie.

En la década de los noventa, Imanol Uribe logró por fin dirigir la transposición filmica de una novela torrentiana, *Crónica del rey pasmado*<sup>13</sup>. El aclamado filme, *El rey pasmado*, estrenado en 1991, contó de nuevo con la colaboración de Torrente Ballester, esta vez de forma más alejada y esporádica, debido principalmente a su avanzada edad.

Además de estas dos adaptaciones, y al igual que sucedió con algunos de los filmes en los que Torrente había participado como guionista, aunque por distintos motivos, existen un grupo de proyectos basados en obras del autor que, de momento, no han llegado a finalizarse, en la mayoría de los cuales el novelista también colaboró:

---

<sup>13</sup> Años atrás, Uribe se había planteado la adaptación de la trilogía *Los gozos y las sombras*, pero cuando procedió a tramitar los derechos de autor, descubrió que éstos ya habían sido cedidos a Rafael Moreno Alba, director de la serie televisiva de 1982.

*La segunda novela publicada por Torrente, El golpe de estado de Guadalupe Limón (1946) fue adaptada en los últimos años de su vida por el propio escritor, con la colaboración entusiasta del productor y guionista Jesús Navascués, cuyo torrentismo infatigable desde la época de Los gozos y las sombras le llevó a realizar también la transposición cinematográfica de Off-side (1969) y a poner en marcha su proyecto más ambicioso, Campana y piedra, adaptación de Fragmentos de Apocalipsis con el que fue su título provisional, redactada en colaboración con la profesora Carmen Becerra Suárez y el propio novelista. Por último, el director gallego Chema Cagino tiene en marcha la transposición cinematográfica libre del relato corto Cuento de Sirena, realizado a partir de la versión gallega O conto da serea en traducción de Valentín Arias, bajo el título Marina (Paz Gago, 2000: 120)*

Este importante número de proyectos así como los óptimos resultados obtenidos en los filmes realizados a partir de originales torrentianos constituyen por sí solos una prueba evidente de que su literatura guardaba una estrecha relación con el arte cinematográfico, lo cual podía facilitar su transposición a la gran pantalla. El propio escritor, cuando en alguna ocasión se le preguntó al respecto, no negaba la asimilación de técnicas de origen filmico en su narrativa<sup>14</sup>: *Yo creo que todos los escritores modernos están influidos por el cine. Al fin y al cabo, hemos visto cine, nos hemos acostumbrado a su ritmo, a sus trucos, a sus metáforas, figuras y siempre se traduce algo. Además el cine nos ayudó a descubrir cosas de la literatura que estaban ya en la literatura, pero que no habíamos visto.*

Por ello, además de prestar especial atención al papel desempeñado por don Gonzalo en la elaboración de los guiones o en la realización de estos textos filmicos, se analizarán desde una perspectiva semiótico-comparativo-textual fragmentos específicos de la serie televisiva *Los gozos y las sombras* con el fin de determinar hasta qué punto se aprovechó esa afinidad y, en algunos casos, comprobar la impronta del medio filmico en el texto original a la hora de plasmarlo en imágenes.

---

<sup>14</sup> Esta cita procede de la entrevista ya citada, realizada por Terenci Moix a Torrente Ballester el 30 de noviembre de 1988 dentro del espacio televisivo que el escritor catalán conducía por aquel entonces, *Más estrellas que en el cielo*.

Existe todavía una tercera vía que conecta la obra de Torrente Ballester con el cine: la crítica. Como ya comentamos, don Gonzalo fue crítico teatral durante años y a tal labor llegó tras haber intentado infructuosamente ser dramaturgo, prolongando, de ese otro modo, su relación con un género que desde siempre le interesó.

De manera paralela, su temprana afición por el cinematógrafo y sus importantes contactos con el mundo de la farándula, establecidos a través del teatro, lo animarán a ejercer de guionista en varios filmes de la década de los cincuenta, retirándose de tales menesteres poco tiempo después. También, en este caso, encauzará su permanente interés por este medio a través del terreno de la crítica.

No obstante, Torrente nunca ejercerá oficialmente de crítico cinematográfico. A pesar de que el diario *Arriba* le ofreció una colaboración permanente como tal, su labor en este terreno se limitará a centrar de manera esporádica algunos de sus artículos periodísticos en distintos aspectos relacionados con el medio filmico. No por ello, sin embargo, debemos pasar por alto esta faceta crítica en este estudio, pues, tal como apuntan Castro de Paz y Pérez Perucha (2000: 14), por ser ocasional no resulta menos interesante.

De hecho, este trabajo supone el primer intento de clasificación y análisis de los textos torrentianos de crítica cinematográfica<sup>15</sup>. Aunque las alusiones al séptimo arte comienzan en época bastante temprana, son los artículos redactados a partir de su propia experiencia cinematográfica los más abundantes y, sobre todo, los que

---

<sup>15</sup> Vázquez Aneiros (2002) incluye un apéndice en su libro *Torrente Ballester y el cine* en el que reúne los artículos periodísticos que a lo largo de su carrera literaria el escritor ferrolano dedicó a cuestiones cinematográficas. Esta autora, sin embargo, no incluye reflexión o análisis alguno del importante material recopilado. Además, aunque gran parte de los textos que hemos manejado en este estudio se encuentran citados en dicho apéndice, nuestra selección se ha realizado con distintos criterios y, en consecuencia, difiere de los objetivos y resultados de la propuesta por Vázquez Aneiros.

poseen un mayor rigor crítico. Nos referimos concretamente a los artículos de temática filmica que Torrente Ballester redactó para el diario *Informaciones de las Artes y las Letras* entre 1975 y 1979 y para *ABC* entre 1981 y 1986, que aparecen recogidos respectivamente en *Torre del aire* (1992) y *Cotufas en el golfo* (1986) y que hemos clasificado en tres grandes bloques:

1. Artículos o fragmentos de artículos en los que comenta filmes de actualidad o recuerda clásicos que visionó años atrás, probando con ello un atento seguimiento de las principales novedades del momento así como un amplio conocimiento y antiguo interés por la historia cinematográfica. En general, este conjunto de críticas nos dan información sobre el bagaje filmico que ha ido adquiriendo como espectador a lo largo de los años.

2. Artículos en los que aborda cuestiones generales de teoría comparada de cine y literatura. En ellos, Torrente contrasta las posibilidades narrativas de la novela y el filme, poniendo de manifiesto las cualidades y limitaciones narrativas de cada soporte en la construcción de un relato.

3. Un último grupo de artículos también comparatistas en los que ofrecerá su visión crítica sobre transposiciones filmicas concretas, basando su particular valoración de cada texto cinematográfico en el análisis de aspectos similares y reflexionando de forma general sobre las condiciones que debe cumplir una buena adaptación cinematográfica. A partir de su lectura atenta, hemos tratado de deducir su particular visión sobre el proceso de transformación de textos novelísticos en textos filmicos, estableciendo los puntos teóricos y requisitos fundamentales sobre los que se basa a la hora de juzgar el resultado final de tales transposiciones.

Los entrecruzamientos que la obra literaria de Torrente Ballester tuvo con el séptimo arte han sido continuos y abundantes. Establecer sus puntos de encuentro dentro de su literatura es una labor fundamental para poder reclamar de una vez por todas el lugar que le corresponde a Torrente dentro de la nómina de escritores de posguerra vinculados al cine. Para ello, además de presentar el aparato metodológico necesario para esta investigación, es necesario llevar a cabo un análisis global de su novelística, el cual nos permitirá determinar dónde y de qué manera tiene cabida el medio filmico en su obra.

En segundo lugar, y de acuerdo con Urrutia (1984: 11), según el cual, *el estudio de los contactos de todo tipo que los escritores establecieron con el cinematógrafo (...) permitirían comprender y explicar muchas cosas*, estudiaremos las actividades específicamente cinematográficas de Torrente Ballester. En este sentido, el rastreo y análisis de pruebas que propone Peña-Ardid (1992: 110) para llegar a garantizar, como aquí se pretende, la influencia del cine sobre una determinada obra o autor nos parece especialmente conveniente, por tratarse de aspectos que se manifiestan en su totalidad en la obra del escritor ferrolano: *investigación de los contactos directos o indirectos que dicho escritor tuvo con el cine o con los cultivadores de ese arte –labores guionísticas-, las opiniones y ensayos que pudo dedicar al tema, su educación cinematográfica o su conocimiento técnico y estético del medio* –cuestiones presentes en sus artículos de crítica cinematográfica-.

A continuación, comprobaremos mediante el análisis de textos de teoría literaria y de la trilogía *Los gozos y las sombras*, cómo la novelística torrentiana, tanto en la teoría como en la práctica, manifiesta una importante impronta del cinematógrafo. Por último, ya desde una perspectiva estrictamente comparatista,

mediante el análisis comparativo semiótico-textual de los fragmentos más representativos del filme y la novela *Los gozos y las sombras*, mostraremos hasta qué punto la transposición estuvo marcada por esa presencia del cine en la novela y qué consecuencias resultaron de tal intertextualidad.

## **0.2. Estado de la cuestión.**

Como ya indicamos anteriormente, la relación de Torrente Ballester con el cine español no es un terreno completamente inexplorado. En lo tocante al estudio de la presencia de este medio en su obra las aportaciones son mucho más escasas y de carácter global. Asimismo, desde una perspectiva comparatista, se menciona con cierta frecuencia la famosa transposición televisiva de *Los gozos y las sombras*, aunque es muy escaso, como veremos, el número de trabajos centrados en el análisis de textos del autor de *La saga/fuga de J.B.* llevados a la gran o a la pequeña pantalla desde unos criterios rigurosos.

Por ello, antes de abordar cuestiones estrictamente metodológicas y como posible contextualización de las mismas, debemos tener en cuenta lo que ya ha sido analizado y expuesto en nuestra investigación, comentando las aportaciones más interesantes de estos trabajos y las posibles objeciones a algunos planteamientos.

Como Pérez Bowie ha señalado recientemente (2003: 11) los contenidos de los estudios que relacionan novela y filme

*no se circunscriben exclusivamente a la adaptación filmica de textos particulares, sino que se extienden a otros varios ámbitos de las conexiones entre literatura y cine, tales como el estudio de las relaciones entre un determinado escritor y el medio cinematográfico, los estudios de carácter histórico sobre la adaptación, los de las relaciones generales entre literatura y cine, los manuales de guión que abarcan igualmente aspectos vinculados a la adaptación o los estudios de tipo metateórico.*



No pretendemos, por ello, abordar aquí una revisión de toda la bibliografía concerniente a esta práctica interartística. Algunas de las aportaciones más relevantes en el estudio global de las relaciones de cine y literatura serán comentadas al exponer los parámetros metodológicos de nuestra investigación. Aquí nos centraremos, pues, en trabajos que desde alguna perspectiva desarrollen cuestiones sobre literatura y cine en los que figuran o debieran figurar, por su cronología o temática, alusiones o reflexiones sobre Gonzalo Torrente Ballester y su obra.

En este sentido, debemos concretar que, de las diversas conexiones a las que aludía Pérez-Bowie, son tres los enfoques analíticos en los que cabe y se suele relacionar la novelística del autor de *La saga/fuga de J.B.* con el cine: desde una perspectiva histórico-cinematográfica, señalando su particular relación con el cine español; desde una perspectiva literaria, analizando huellas cinematográficas de su novelística y desde un plano comparatista, abarcando las transposiciones cinematográficas realizadas a partir de textos del autor.

Dentro de la primera aproximación, nos encontramos, por un lado, estudios globales sobre las relaciones de los escritores españoles con el cinematógrafo o monografías histórico-cinematográficas sobre la participación de Torrente en el cine español de los años 50.

Rafael Utrera es el principal especialista que ha indagado las diferentes conexiones que los escritores españoles y sus obras han tenido con el Séptimo arte desde su aparición, de manera global (Utrera: 1985, 1996), o bien centrándose en grupos generacionales de modo autónomo (Utrera: 1981, 2002a, 2002b). En ningún caso, cuando cronológicamente repasa la labor cinematográfica de los escritores de

posguerra (1985; 1996: 252-255; 2002b) se refiere al escritor ferrolano por otro motivo que las transposiciones filmicas de las que fueron objeto dos de sus novelas. Sorprendentemente, Utrera no desconoce la participación de Torrente en el guión de *Surcos*, pues en algún momento (2002b: 317) la menciona, pero este dato no le basta para incluir al autor de *Los gozos y las sombras* en la nómina de escritores dedicados a labores cinematográficas<sup>16</sup> en la que sí figuran otros novelistas coetáneos por trabajos muy similares.

Existen dos monografías recientes dedicadas a la faceta cinematográfica de Torrente Ballester. La primera de ellas, *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español* (2000), reúne un conjunto de trabajos de diversos autores, la mayoría de los cuales proponen un análisis cinematográfico de los dos filmes conservados hasta la fecha en los que Torrente ejerció de guionista –*Surcos* y *Rebeldía*– o de las transposiciones filmicas de sus obras –*El rey pasmado* y *Los gozos y las sombras*–.

Estos artículos, por tanto, aportan datos sobre los filmes en los que participó Torrente, y no sobre su participación en esos filmes, o sobre aspectos filmicos de las transposiciones, pero no sobre su origen literario, a excepción de dos casos. Xavier Bermúdez (2000) propone un particular análisis comparatista de la trilogía torrentiana *Los gozos y las sombras* y la serie de televisión, al que más tarde nos referiremos, mientras que Paz Gago (2000) hace un recorrido histórico por la breve pero intensa carrera cinematográfica del escritor ferrolano con el fin de poner de

---

<sup>16</sup> Utrera se refiere en distintas ocasiones al quehacer cinematográfico de dos novelistas de posguerra: por un lado, Camilo José Cela, no sólo por la intervención directa del autor gallego en diversos filmes españoles, sino, sobre todo, por la presencia del cine en una de sus novelas más emblemáticas, *La Colmena*, en unos casos para recurrir a elementos cinéfilos como recurso literario, en otros, porque las estructuras narrativas de la novela se han visto influidas por los rasgos propios del cine. (1996: 262) y, por otro, Miguel Delibes, del que destaca, al margen de las numerosas transposiciones de sus obras, su faceta de crítico cinematográfico (2002b: 306-312).

relieve la existencia de ciertos rasgos cinematográficos en su novelística como consecuencia directa de su labor en la redacción de guiones.

A lo largo de dicho trabajo, además de reivindicar por medio de contundentes testimonios la autoría única de Torrente en el guión de *Surcos*, este investigador amplía tanto la nómina de películas en las que trabajó el autor de *La saga/fuga de J.B.* a un total de cuatro, como el número de transposiciones filmicas de sus novelas.

Paz Gago señala la existencia de otras dos películas de Nieves Conde de guión torrentiano hoy desaparecidas –*Llegada de Noche* y *El cerco del diablo*– otorgándole, con ello, al escritor un papel más destacado en el cine español de los cincuenta y descubriendo una serie de proyectos cinematográficos, todavía sin realizar, basados en originales torrentianos, que contribuyen a afianzar la tesis de la impronta filmica en gran parte de su novelística.

Dos años después de la primera monografía, la historiadora ferrolana Aurora Vázquez Aneiros, quien ya había colaborado en este volumen, publicó un estudio sobre el escritor ferrolano bajo el título *Torrente Ballester y el cine: un paseo entre luces y sombras*.

En este caso, la perspectiva histórica que vertebra toda la obra la conduce a realizar primero un análisis biográfico sobre la relación personal de Torrente Ballester con el cinematógrafo, principalmente como espectador, pero también como guionista e incluso articulista, dando paso, a continuación, a un exhaustivo repaso de las labores guionísticas del escritor ferrolano.

En él se recogen todas las circunstancias que rodearon a la redacción, rodaje y posterior proyección de cada uno de estos filmes y, lo que es más importante para nuestro estudio, se apunta la existencia de otros proyectos cinematográficos en los

que Torrente colaboró como guionista que no habrían llegado a realizarse. Sin embargo, esta historiadora sólo aporta pruebas sobre la existencia de uno de estos guiones –el de la adaptación del drama *La estrella de Sevilla*–, mientras que deja en el aire la de los otros dos –uno anterior y otro posterior a *Rebeldía: El metal de los muertos* y *El maestrante* respectivamente– al no revelar las fuentes de su información.

Por último, Vázquez Aneiros también se ocupa de las transposiciones filmicas de las dos novelas torrentianas pero, en este caso, los continuos cambios de perspectivas introducidos en su análisis –histórica, filmica, literaria...– sin motivo ni orden aparente restan rigor a los resultados obtenidos.

Por tanto, al margen de los proyectos cinematográficos inconclusos sin fundamentar, esta obra confirma la importante participación de Torrente Ballester como guionista en el cine de los cincuenta, ya apuntada por Paz Gago<sup>17</sup>.

Pasando a un terreno netamente literario, el estudio de la presencia del medio filmico en la obra literaria de escritores españoles es, en general, también reciente y tal enfoque apenas se ha ocupado del caso de la novelística torrentiana. De nuevo, el pionero en este tipo de aproximación dentro de la crítica española fue Rafael Utrera y dentro de la torrentiana, José M<sup>a</sup> Paz Gago.

Según expone el primero (1987: 89), la presencia del cine en la literatura española se manifiesta fundamentalmente a través de *la elección de temas cinematográficos –o técnicas cinematográficas– de muy variado valor y*

---

<sup>17</sup> Resulta curioso, en este sentido, que Vázquez Aneiros no cite en ningún momento la aportación de Paz Gago al terreno de su investigación, aunque es evidente que conocía esos trabajos, como puso de relieve Luis García Jambrina en la reseña que sobre ese libro escribió en el *ABC Cultural* (19 de Octubre de 2002).

*características, manejados como referentes en el desarrollo de la pieza literaria.* Su estudio, de variada composición y metodología polivalente (12), recoge desde entrevistas personales con escritores hasta análisis de autores y textos concretos con los que pretende fundamentalmente explicar la incidencia del Séptimo arte en sus obras.

Utrera se referirá a tres escritores de la primera generación de posguerra en diferentes apartados: Camilo José Cela, Miguel Delibes y Torrente Ballester. En los dos primeros casos se pondrá de manifiesto la presencia explícita del medio cinematográfico en algunos textos literarios de ambos, como rasgo caracterizador de su novelística, aunque en el caso de Cela las conexiones de su obra con el cine son más relevantes y numerosas que las de Delibes<sup>18</sup>.

Sin embargo, aunque Utrera se muestra consciente de la presencia del medio filmico en su producción literaria –*lo prueban los textos variados, incluso numerosos, aparecidos en sus obras* (Utrera, 1987: 65)- la referencia a Torrente Ballester en su estudio, en forma de entrevista, se incluirá principalmente como ejemplo de autor de un texto literario llevado con éxito, en este caso, a la televisión.

Pese a ello, el crítico andaluz llegará a plantear la posible influencia del cinematógrafo sobre la novelística torrentiana, algo que su autor no negará en absoluto, antes bien admitirá a nivel fundamentalmente discursivo: *Sí influyeron ciertos teorizantes del montaje, que nos enseñaron aspectos e incluso trucos de la*

---

<sup>18</sup> Además de mencionar sus intervenciones en la industria cinematográfica como actor, adaptador de diálogos o bien como mero espectador, Utrera reflexiona sobre el papel que juega el cine en las dos novelas más emblemáticas del ganador del Premio Nobel. Con respecto a *La colmena* valorará primero literariamente la presencia del cine en el texto novelístico como creador de una determinada atmósfera o caracterizador de determinados personajes para referirse a continuación a la transposición filmica realizada por Mario Camus de esta novela y al filme homónimo de *La familia de Pascual Duarte* a cargo de Ricardo Franco.

En cuanto a Delibes, dejando al margen las numerosas adaptaciones basadas en sus novelas, Utrera resalta la presencia de cinematógrafo como base argumental en el capítulo cuarto de *El disputado voto del señor Cayo*.

*composición novelesca* (66). Esta observación no incluye ningún tipo de ejemplificación ni desarrollo por parte ni del crítico ni del escritor.

Después del libro de Utrera, la otra especialista encargada de indagar los principales préstamos que el cine ha proporcionado a la literatura desde su aparición ha sido Carmen Peña-Ardid.

En una primera aproximación (1991), esta investigadora indica que no sólo los escritores del medio siglo eran conscientes de la influencia de este medio sobre su novelística, sino que sorprendentemente también *casi todos los críticos han aludido siquiera superficialmente al origen 'cinematográfico' de muchos recursos que parecían nuevos en la narrativa literaria contemporánea* (Peña-Ardid, 1991: 72). Sin embargo, hay que señalar que con la expresión “escritores y novela del medio siglo” Peña-Ardid no alude de manera general a todos los escritores españoles que publicaban novelas en los años 50, sino que se refiere concretamente al grupo de novelistas conocido como la generación del “realismo social” o segunda generación de posguerra<sup>19</sup>.

De ahí que, además de no resultar adecuado incluir a Torrente en la nómina de escritores estudiados por cuestiones cronológicas y generacionales, tampoco los procedimientos cinematográficos presentes en estas novelas —técnicas de fragmentación de la acción narrativa, enunciación aséptica y objetiva, presentación de ambientes y personajes que parecen tomados directamente de la realidad...- procedentes en su mayoría del neorrealismo italiano y de algunos filmes del género

---

<sup>19</sup> De este grupo, representado fundamentalmente, y de acuerdo con la propia nómina ofrecida en este artículo, por Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, López Salinas, Juan Marsé, Luis Goytisolo, Suárez Carreño, Juan Goytisolo, Carmen Laforet, Luis Romero, Tomás Salvador e Ignacio Aldecoa, menciona Peña-Ardid a un único escritor perteneciente al mismo grupo generacional que el propio Torrente Ballester: Camilo José Cela. Como veremos a continuación, en un posterior artículo esta crítica vinculará a Cela dentro de sus coordenadas generacionales correspondientes.



negro norteamericano coinciden con los que encontraremos en la novelística torrentiana.

En 1996 la autora vuelve sobre este tema, pero desde unas coordenadas cronológicas más amplias y contradiciendo la propuesta realizada por Luis Goytisolo en su discurso de ingreso en la Real Academia<sup>20</sup> de distinguir un grupo de novelistas españoles cuya literatura ha asimilado los recursos fundamentales del cinematógrafo frente a otro grupo que ha permanecido al margen de los mismos, plantea una nueva división.

Peña-Ardid propone situar, por un lado, a un grupo de escritores cuya *forma de novelar se mira en el cine y que, con frecuencia es adaptada al cine o a la televisión* (La colmena, de Camilo José Cela; Los santos inocentes, de Miguel Delibes; Los gozos y las sombras, de Gonzalo Torrente Ballester) y, por otro, a los narradores experimentales –Juan Benet, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo– que desde mediados de los 60 dieron un giro a la novelística más tradicional mediante procedimientos narrativos extremadamente novedosos en cuyo origen se encuentra, en contra de lo que indicaba Luis Goytisolo, la impronta del cine y que otros novelistas de la actualidad –Javier Marías, Juan José Millás, Luis Landero, Muñoz Molina– se han encargado de continuar (228 y ss.).

En sucesivos trabajos (1999 y 2002), la investigadora se dedicará a identificar las principales técnicas de origen filmico desarrolladas por representantes de este segundo grupo de escritores. Así, se referirá a algunos procesos de desdoblamiento

---

<sup>20</sup> Este discurso, pronunciado en su recepción pública en la Real Academia el 29 de enero de 1995 lleva por título “El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea” y a él nos referiremos más adelante, como punto de referencia para intentar detectar una serie de rasgos que él reconoce como representativos de las novelas cinematográficas, en *Los gozos y las sombras*.

de personajes, juegos especulares, técnicas de montaje... presentes en las novelas de Juan Goytisolo, Juan Marsé o José M<sup>a</sup> Merino, entre otros<sup>21</sup>.

Peña-Ardid no niega la impronta filmica de la narrativa torrentiana, pero no le parece tan destacable como la de novelistas posteriores pues, como ella misma explica (2002: 455) *es al final de los sesenta cuando el medio cinematográfico (...) empieza a convertirse en un punto de referencia explícito y constante de la novela*. De ahí que, como Utrera, tampoco se haya detenido en profundizar sobre este aspecto de la novelística de Torrente Ballester.

Y es que la mayor parte de los estudios en esta misma línea se han centrado en escritores posteriores a la primera generación de posguerra, especialmente, en los novelistas del realismo social o medio siglo –Juan Marsé, Sánchez Ferlosio, Martín Santos...- y contemporáneos –Muñoz Molina, Javier Marías...- bien desde una perspectiva general (Fernández: 1994, 1996a; Mari: 2003; Navajas: 1996<sup>22</sup>) o

---

<sup>21</sup> La mayoría de estas técnicas también están presentes, como comprobaremos en su momento, en la trilogía torrentiana *Los gozos y las sombras*, aunque en un estadio más primitivo que en las obras de estos escritores.

<sup>22</sup> A pesar de que las coordenadas del primer trabajo mencionado de Luis Miguel Fernández (1994) abarcan casi veinte años –de 1957 a 1973-, sólo se referirá a las dos figuras concretas que delimitan ese marco temporal: Juan Antonio Bardem como ejemplo de intertextualidad literaria en un texto filmico y Juan Marsé en el caso contrario, es decir, en cuanto al uso de referentes cinematográficos en su novela *Si te dicen que caí*. En un posterior análisis sobre este tipo de cruces textuales, Fernández (1996a: 20-21) amplía la nómina de escritores que introducen referentes filmicos en sus novelas, entre los que figuran algún compañero generacional de Torrente, como Delibes, aunque la mayoría son bastante posteriores, como Marsé, Muñoz Molina o Javier Marías en los que la recurrencia a filmes o personajes procedentes de la gran pantalla como recreación de determinadas escenas o mecanismo caracterizador de figuras literarias es casi una constante de su novelística.

La reciente monografía de Jorge Mari (2003) abarca unos parámetros cronológicos posteriores al comienzo de la carrera novelística de Torrente Ballester –desde los 70 a la actualidad-, dejándolo por ello fuera de la nómina de escritores analizados, en la que figuran: Julio Llamazares, Terenci Moix, Marcos Ordóñez, Rubén Caba, Javier Marías, Juan Marsé, Rosa Montero, Muñoz Molina, José M<sup>a</sup> Riera de Leyva y Manuel Vázquez Montalbán.

Gonzalo Navajas (1996) repasa los rasgos más característicos de la novela postmoderna, entre los que se incluye la influencia del cinematógrafo principalmente como técnica de construcción narrativa en autores como el Cela de *Mazurca para dos muertos* (1983), Antonio Ferres, López Salinas, Juan y Luis Goytisolo, Fernández Santos, Muñoz Molina o Soledad Puértolas.

centrados en figuras concretas (Fiddian y Evans: 1988; Fernández: 1996b; Pastor Cesteros: 1996)<sup>23</sup>.

En cualquier caso, no ha habido quien reflexionase de un modo específico sobre la presencia del medio filmico en la novelística de Torrente Ballester hasta fechas bien recientes. Ha sido Paz Gago (2000 y 2001b) quien en el artículo antes mencionado y en otro posterior apunta la importante simbiosis de cine y literatura en la obra torrentiana, todavía sin estudiar. Dada la magnitud del tema, el crítico se limita en el primero a señalar y analizar los motivos principales de tal influencia: *no sólo por su trabajo específico en este campo artístico sino por sostener una teoría de la novela en perfecto paralelismo con el cine* (2000: 119), pasando en su siguiente trabajo a enumerar los principales rasgos filmicos de algunas de sus novelas – *movimientos, posiciones y ángulos de cámara así como todo tipo de informaciones sobre la iluminación, ocularizaciones y tipos de plano* (2001b: 150)–, dejando así las puertas abiertas a un estudio más exhaustivo sobre este tema.

Por último, nos encontramos con estudios sobre el género cinematográfico de la transposición, terreno donde con mayor frecuencia se tiende a considerar la obra literaria del escritor ferrolano en sus conexiones con el cine. En general, el acercamiento al fenómeno de las transposiciones cinematográficas de la literatura española no es reciente, aunque se ha intensificado en los últimos veinte años. En

---

<sup>23</sup> La monografía de Fiddian y Evans investiga cómo se aborda el tema de la guerra civil en tres novelas de principios de los sesenta y setenta –*Dos días de setiembre* (1962) de Caballero Bonald, *Tiempo de silencio* (1962) de Martín Santos y *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé– y en tres filmes, uno de Luis Buñuel –*Viridiana* (1961)– y dos de Carlos Saura –*Stress es tres, tres* (1962) y *Carmen* (1982)–. Dada la temática elegida, una novela como *Los gozos y las sombras* cuya historia remite al periodo inmediatamente anterior a la Guerra Civil no tendría cabida en su estudio. Como figura en el propio título del artículo, Fernández (1996b) se centra aquí en la narrativa de Juan Marsé y Julio Llamazares, mientras que Pastor Cesteros (1996) dedicó toda una monografía al análisis de los cruces entre cine y literatura en la obra de Fernández Santos.

este tipo de trabajos, la mayoría inventarios de las novelas españolas llevadas al cine dentro de unas coordenadas cronológicas más o menos amplias<sup>24</sup>, se mencionan con cierta regularidad las dos transposiciones realizadas a partir de novelas torrentianas, pero sin concederle en ningún caso una atención especial.

Hasta el momento, una de las publicaciones más completas sobre los distintos entrecruzamientos existentes entre cine y literatura españoles lo constituye el ejemplar número once de los *Cuadernos de la Academia* (2002), titulado *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, en el que han colaborado los principales especialistas peninsulares en este campo. En palabras de su coordinador, Carlos F. Heredero (2002: 11), el volumen puede ser considerado un *cuaderno de bitácora para trazar algunas sendas que permitan navegar por las procelosas aguas en las que se mueven las ya viejas relaciones del cine español con la literatura española*.

La mayor parte de los estudios están dedicados a lo que comúnmente se conoce como “adaptaciones literarias” (12), aunque también se incorporan secundariamente otras perspectivas analíticas posibles dentro de esta amplia línea temática<sup>25</sup>. A pesar de que las transposiciones realizadas a partir de novelas torrentianas se mencionan en diversas ocasiones, especialmente la de *Los gozos y las sombras*, en ningún caso se profundiza en su análisis. Existen, no obstante, y fuera de este volumen, estudios dedicados fundamentalmente a contrastar esta famosa

---

<sup>24</sup> El catálogo más completo editado hasta el momento que recoge todas las transposiciones filmicas de obras literarias españolas desde la llegada del cinematógrafo a la península se titula *Literatura Española. Una historia de cine* (Alba, 1999), que ya ha superado a otros anteriores, de cronología más reducida como el de Luis Gómez Mesa (1978).

<sup>25</sup> El volumen se divide en cuatro secciones: “Las etapas del cine”, “Las ofertas de la literatura”, “Los ámbitos autonómicos” y “Las miradas transversales”. Para un resumen del contenido y perspectiva de cada una puede consultarse la introducción a cargo de Carlos F. Heredero (2003: 11-18).

transposición con su original literario que conviene analizar en profundidad dado su especial interés para el enfoque comparatista de nuestro propio análisis.

El trabajo más completo y temprano realizado hasta el momento sobre este tema corrió a cargo de una investigadora italiana, Alessandra Melloni, quien en 1991 publica *Attraverso il racconto. Los gozos y las sombras di Torrente Ballester dal romanzo allo schermo*<sup>26</sup>. Se trata de un estudio monográfico riguroso y minucioso sobre los dos textos cuyo objetivo principal reside en determinar si la serie de TV puede ser considerada un vehículo válido para reinterpretar la trilogía torrentiana o, por el contrario, debe ser considerada una mera vulgarización de la misma (Melloni, 1991: 10).

En otras palabras, lo que se pretende es determinar si la serie televisiva realizada a partir del texto literario fue o no una versión adecuada. A pesar de que esta finalidad del estudio no nos parece en absoluto recomendable para este tipo de acercamiento comparatista, en el que se deben evitar los juicios de valor, Melloni considera necesario analizar autónomamente los dos textos ya que *solo svincolando il testo di arrivo da quello di partenza, per capirne l'originalità linguistica e le*

---

<sup>26</sup> Existe un artículo publicado en *La Voz de Galicia* con fecha anterior a este trabajo, publicado al hilo de la emisión por televisión de la serie de Rafael Moreno Alba, a modo de reseña, a cargo de José Mayoralas García (29-7-1982): “¿Ver y/o leer *Los gozos y las sombras*?”. Se trata de una valoración totalmente subjetiva de la transposición, pues se desarrolla a partir de una errónea concepción del soporte filmico subordinada al literario, en lugar de establecer entre ambos una relación de equivalencia: *Y es que, lo audiovisual no será, no puede ser nunca, el sustituto idóneo de la lectura, tal vez sea un complemento nada desdeñable. (...) Y ello por más que cierta corriente semiológica se empeñe en homologar ('con')fundir la frase (=) con la imagen*. Basándose en tales presupuestos, es lógico que, pese a su análisis objetivo sobre el protagonista en el texto novelístico, en lugar de mostrarnos con el mismo rigor crítico los rasgos más destacados de esta figura en la versión televisiva, se limite a poner de manifiesto las diferencias pragmáticas que separan la lectura de un libro de la contemplación de una hora de televisión y que, en este caso concreto, ha conducido a *plantearse esta obra sería como algo ameno*. Un estudio comparatista riguroso debe huir de las valoraciones subjetivas y limitarse a mostrar cómo cada uno de los soportes narrativos desarrollan una misma historia, qué medios utilizan en cada caso y cuáles son comunes o específicos en cada uno de ellos, sin detenerse a etiquetar de “mejor” o “peor” los resultados obtenidos en uno u otro texto.

*valenze (...), si potrà proficuamente indagare se fra i due testi vi è equivalenza semántica, al di là del fatto che la fabula usata sia la stessa.*(10)

Por ello, llevará a cabo un estudio independiente de los elementos narrativos fundamentales en ambos relatos –historia, espacio, tiempo, enunciación- y las técnicas más destacadas puestas en funcionamiento en cada uno de ellos, incluyendo ejemplificaciones concretas para cada caso, que serán tenidas en cuenta en nuestro estudio.

Frente al rigor demostrado en el análisis de los textos por separado, Melloni no consigue contrastar comparativamente los resultados obtenidos dado que, en primer lugar, su trabajo carece de una exposición metodológica en la que se enumeren, al menos, las diferencias y puntos en común esenciales entre ambos soportes que permitirían entender y valorar con mayor profundidad las soluciones adoptadas por el filme en cada elemento narrativo analizado.

En segundo lugar, a pesar de que, conforme al planteamiento que la propia autora expone en la introducción, se intentó analizar autónomamente cada texto con el fin de establecer a continuación los cambios semánticos operados a raíz del proceso transpositivo, al explicar una técnica narrativa empleada en la novela, Melloni se refiere con cierta frecuencia, pero no de modo permanente, al procedimiento utilizado en el texto filmico, mezclando así el análisis netamente literario con planteamientos comparatistas<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Así, por ejemplo, al abordar el estudio del eje temporal de la novela, y en concreto, del orden guardado en la disposición de los acontecimientos, la investigadora italiana distingue varios casos de analepsis que se detiene a analizar. Mientras que al tratar un episodio analéptico en el que doña Mariana reproduce un diálogo que acaba de mantener con el Arzobispo de Santiago (*El señor llega*), Melloni señala a continuación cómo se ha incluido ese episodio en la serie de televisión (60), al tratar la narración por parte de cuatro personajes distintos de un mismo suceso ya acontecido –la paliza propinada por Cayetano a Rosario, *La Galana* (*El señor llega*)- no indica en ningún momento cómo se ha resuelto esta cuádruple analepsis en el texto filmico (59).

Y es que, al margen de estos esporádicos comentarios, el estudio carece de un apartado o capítulo final, posterior a la descripción de los dos textos por separado, en el que se tengan en cuenta las principales convergencias y divergencias de ambas versiones. De ahí que, cuando al final del libro se plantea de nuevo la disyuntiva planteada en la introducción, concluya sin más con que *ora, alla fine del traguito attraverso il racconto nelle due testualità, la risposta non sembra più difficile come all'inizio della ricerca*.(129).

Por último, y quizás de mayor importancia, nos parece desafortunado el rechazo explícito por parte de Melloni en detenerse a analizar la evidente deuda filmica que la novela demuestra tanto a nivel diegético como, y especialmente, a nivel discursivo. Sobre todo porque la autora italiana recurre con frecuencia en su descripción del texto literario al empleo de terminología cinematográfica –montaje alterno o paralelo (43 y 44); escena narrativa (46); encuadre subjetivo (50)...- aunque no lo considera razón suficiente para ahondar en una cuestión tan esencial en un estudio de este tipo: *non siamo certamente in grado di valutare fino a che punto abbia influito il cinema sulla narrativa di Torrente nella sua complessità, né ciò rientra fra gli scopi di questo lavoro*(45).

Se trata, por tanto, de una laguna importante que todavía está por cubrir y que trataremos de abordar en este trabajo de investigación. Por lo demás, el ensayo de Melloni constituye hasta el momento el análisis más completo sobre la transposición de la trilogía torrentiana.

Ya en fechas más recientes, el director gallego Xavier Bermúdez (2000) realizó un nuevo acercamiento comparatista a estos dos textos. Sin embargo, su

propuesta se basa en una serie de aspectos contextuales que no resultan del todo satisfactorios desde nuestro punto de vista.

Partiendo de lo que él considera los motivos temáticos principales sobre los que se articularía la novela, se plantea hasta qué punto su tratamiento en cada uno de los dos textos estuvo condicionado por el contexto histórico de su producción –la Dictadura en el caso de la novela y la naciente democracia en el caso del filme- y determinó, en definitiva, el resultado final del producto.

El principal inconveniente es que esos ejes temáticos sobre los que el director articula su comparación son motivos extranarrativos de muy diverso tipo, desde económicos –la importancia del dinero<sup>28</sup>-, pasando por históricos- las últimas elecciones republicanas- hasta socio-políticos –el empresario socialista, obreros y pescadores, la derecha puritana, la aristocracia terrateniente *versus* la burguesía industrial, el asunto religioso o la situación femenina, todos ellos analizados con el fin de establecer los parámetros ideológicos fundamentales sobre los que se construyeron uno y otro texto y que llevarán a concluir que *la labor de la serie es tristemente moralizante reduccionista, sentimentalizadora y empobrecedora a costa de lo que en la novela se le ofrecía*. (Bermúdez, 2000: 114).

Por tanto, además de que los criterios comparatistas elegidos no son los más adecuados para un análisis de este tipo, en lugar de centrarse en el tratamiento de cada uno de ellos en ambos textos, Bermúdez se limita a valorar los resultados

---

<sup>28</sup> En este caso concreto Bermúdez (2000: 103-104) compara el tema del dinero desde una perspectiva literaria *como tema a tratar*, pero fundamentalmente desde un plano extraliterario: *como condicionante exterior del producto: La trilogía es lo que es con independencia del modo en el que Torrente Ballester se haya buscado la vida mientras la escribía (...) mientras que el filme queda indisolublemente ligado al modo en el que fue producido, y ese modo es para siempre parte de su condición*.



obtenidos en uno y otro caso, saliendo siempre peor parada la serie televisiva por el mero hecho de haber logrado un importante éxito de audiencia:

*A pesar de estar supervisada la serie por Gonzalo Torrente Ballester, y de estar ejecutada por profesionales de conocida solvencia, no podemos en este caso de la adaptación de Los gozos y las sombras sino hablar de fracaso, haciéndolo únicamente desde un estricto sentido que aún la exigencia artística con la exigencia moral; y adosando este fracaso a una corriente de época que subyuga la sustancia de las cosas y de las acciones a los números y a los nombres: a su idea de éxito en definitiva, que es en verdad una pesada lápida sobre el corazón y la inteligencia. (114).*

Mucho más rigurosa nos parece la aproximación comparatista de Paz Gago (2001b) quien en su segundo trabajo dedicado a indagar la impronta cinematográfica de la novelística torrentiana, escoge un motivo de raíz filmica como es la presencia del espejo y analiza su uso y presencia en dos textos novelísticos de Torrente Ballester y sus correspondientes transposiciones filmicas: *Los gozos y las sombras* y *Crónica del rey pasmado*.

Aunque en el caso de la trilogía, *Moreno Alba decide no aprovechar estas instrucciones contenidas en el texto narrativo* (2001b: 150) en todas las ocasiones en las que este objeto especular aparece en la novela, Uribe parece haber sacado un gran rendimiento en su *Rey pasmado* del mismo elemento (154). Paz Gago no considera más o menos adecuada la resolución de uno u otro director, limitándose únicamente a exponer los hechos y sacar conclusiones objetivas a partir de los resultados transpositivos obtenidos.

De todos los estudios revisados hasta aquí que abordan de un modo u otro las relaciones de escritores españoles con el cine resulta evidente que Torrente Ballester no ha recibido la atención suficiente a este respecto. Aunque su carrera cinematográfica ha sido el aspecto más investigado hasta el momento, todavía queda

por profundizar sobre su faceta esporádica, pero no por ello menos importante, como crítico cinematográfico.

Aún más ignorada es la presencia del medio cinematográfico en su discurso novelístico que, de ser investigada y probada siguiendo algunas de las líneas apuntadas por Paz Gago, podría favorecer la merecida inclusión del escritor ferrolano en la nómina de novelistas españoles marcadamente cinematográficos.

Las pruebas fundamentales de esta presencia deben rastrearse a través de un análisis comparatista de la trilogía que don Gonzalo escribió justo después de su carrera guionística en los años cincuenta –*Los gozos y las sombras*– y su transposición cinematográfica, con el fin de determinar si se aprovecharon y cómo los recursos filmicos presentes en el texto literario.

Pero para ello conviene establecer primero los parámetros teóricos y metodológicos desde los cuales realizaremos dicho análisis.



## Capítulo 1

### Metodología



### 1.1. La narrativa ficcional, territorio común de la novela y el cine.

En gran número de los estudios que ahondan sobre las relaciones y posibles contactos entre la literatura y el cine se alude al teórico italiano Riccioto Canudo, quien acuñó el término “séptimo arte” en referencia al cinematógrafo, porque fue capaz por primera vez de destacar la conexión intrínseca que el cine guarda con otras manifestaciones artísticas como la pintura, escultura, música o literatura<sup>29</sup>.

Si bien es cierto que todavía se continúa reflexionando en la actualidad sobre los cruces, deudas o paralelismos del cine con otras artes, sólo el binomio literatura y cine ha llegado a considerarse como una única manifestación artística.

El primer teórico capaz de desarrollar tal planteamiento fue el fenomenólogo Roman Ingarden, quien en 1931, en el capítulo doce de su ensayo sobre la obra literaria dedicado al espectáculo teatral<sup>30</sup>, señaló la afinidad de la representación con el espectáculo cinematográfico. Aunque finalmente prefirió considerarlos fenómenos diferentes, no dejó de llamar la atención sobre la estrecha relación que une a la literatura con el cine, frente a las demás artes, contradiciendo así el anterior planteamiento de Canudo: *la obra cinematográfica está mucho más cerca de las obras de arte literario de lo que, por ejemplo, lo está de las obras de música, de arquitectura y también más cerca que de las obras de pintura y escultura* (Ingarden, 1972, en 1979: 348). El principal nexo de conexión, según este teórico, es que en el

---

<sup>29</sup> Por supuesto, Canudo (1989) no establece en estos mismos términos la relación del cine con las otras artes. Para él, el Séptimo Arte ocupa una posición superior sobre las seis restantes –Arquitectura, Escultura, Pintura, Música, Danza y Poesía– principalmente porque en el cinematógrafo se sintetizan todas las demás. Hoy en día no se niega la conexión del cine con otras manifestaciones artísticas, pero ésta se establece de manera cuantitativa y no cualitativa.

<sup>30</sup> En “Betrachtung der Grenzfälle” (Observaciones de casos límite) Ingarden (1972 : 346) indica que la diferencia fundamental entre piezas teatrales y cinematográficas es que en las segundas está ausente el componente verbal frente a las primeras, ya que Ingarden se refiere en su análisis a obras cinematográficas enteramente mudas, exentas de cualquier tipo de manifestación verbal, tanto oral como escrita.

cine, como en el teatro, los objetos y figuras proyectadas en la pantalla desempeñan una función representativa, es decir, *no son objetos reales, de existencia autónoma, sino imágenes que solamente tienen que ser interpretadas por las operaciones subjetivas correspondientes como apariciones de las objetividades representadas* (348)<sup>31</sup>.

Este tipo de planteamiento que apunta a un concepto más amplio del arte literario en el que también tiene cabida el arte cinematográfico no se agotó con Ingarden, sino que se fue afianzando cada vez con más fuerza.

Así, tan sólo unos años más tarde, será la también alemana Käte Hamburger (1957, en 1995: 148) la que, partiendo de una aproximación del cine a la literatura por medio del género teatral y concretamente de los aspectos técnicos inherentes a su representación, se atreva a proclamar la existencia del cine como forma de ficción y, por tanto, como forma literaria.

Ya en los últimos años, las propuestas dentro de esta misma línea han proliferado en el territorio español a través de las aportaciones teóricas de algunos especialistas en este campo a los que consideramos conveniente referirnos.

Tanto Paz Gago (1999a y 1999b) como su discípula Couto Cantero (1999) han propuesto y defendido, bajo una particular terminología que alude a los diferentes soportes a través de los cuales ha tenido lugar la comunicación literaria a lo largo de la historia, un único concepto globalizador de literatura y cine que habría pasado por tres fases principales:

*La primera de ellas transcurre en una larga etapa que va desde el siglo VI antes de Cristo hasta el siglo XV. Alrededor de veintidós siglos en los cuales la oralidad como sistema de comunicación poseyó la total y absoluta*

---

<sup>31</sup> Apuntaría ya aquí Ingarden no sólo al componente ficcional que comparten tanto la mayor parte de las obras literarias como las cinematográficas, sino también al mecanismo de recepción del cual depende la aceptación de dicha ficcionalidad, al que nos referiremos más adelante.

*hegemonía. Entre los siglos XV y hasta entrado el siglo XVII, puede observarse un equilibrio entre oralidad y escritura. Un sistema antiguo y otro novedoso conviven en aparente armonía. Pero será a partir del siglo XVIII cuando comienza la hegemonía de la escritura impresa, que entra en una crisis emergente con el surgimiento de otro nuevo sistema basado en la visualidad (películas, videos, televisión, medios audiovisuales, tres dimensiones, etc.) (...) De este modo surge una nueva nomenclatura que diferencia estos sistemas utilizados para la comunicación (...): Oralitura, Literatura y Visualitura. (Couto Cantero, 1999: 318).*

Como sucedió siglos atrás, nos encontramos en un período en el que conviven pacíficamente dos soportes diferentes del fenómeno literario y que sólo en un futuro más o menos lejano podría conducir a una sustitución definitiva del medio audiovisual por el escrito. De ser así, se produciría, según Paz Gago, una vuelta a los orígenes auténticos de la literatura, ya que:

*El soporte originario y original de la literatura, de lo que los folkloristas denominan desde hace décadas la oralitura, es la voz humana. Con esta oralidad intrínseca se reencontrará la literatura del futuro, lo que hoy mismo podemos denominar Visualitura, en el nuevo soporte propiciado por las tecnologías audiovisuales, desde el cine hasta las redes informáticas, que en este sentido no significan más que un retorno a los orígenes, puesto que en el medio audiovisual la oralidad recobra toda su importancia y función. (1999a: 202).*

Existe, por tanto, un fenómeno artístico dentro del cual la literatura escrita y los medios audiovisuales son modalidades creativas de un mismo arte, pero ¿cuál es el nombre de este fenómeno? Por un lado, Jenaro Taléns (1994) prefiere restringir el concepto de literatura al de texto escrito y, por ello, afirmar su carácter perecedero y su inevitable desaparición como consecuencia de un proceso evolutivo similar al que planteaban los otros dos críticos, pero sin proponer un término nuevo englobador de esos tres grandes sistemas de expresión:

*La literatura no existió siempre, sino que surgió como forma discursiva en el interior de un modo de información determinado (...) que la constituye como literatura y permite que sea concebida como tal. Dicho modelo conlleva formas de emisión, transmisión, circulación, recepción, interpretación, etc. En el interior de circuitos en ningún caso naturales, sino producidos y*



*construidos culturalmente a partir de un sistema, de origen cartesiano, que le otorga validez y coherencia. Si dicho sistema entra en crisis, también lo hacen sus productos.* (1994: 133)

Por otro lado, Paz Gago (1999a: 201) prefiere mantener el término “Literatura” para referirse a la ficción que utiliza como soporte el libro impreso, que mantendrá su vigencia, de modo que *no sólo no desaparecerá sino que se potenciará, buscará nuevas vías y caminos (...) para hacerse un hueco privilegiado en la nueva sociedad humana regida por las comunicaciones (...). Es necesario atisbar hacia qué nuevos dominios y ámbitos (...) puede orientarse el fenómeno literario, en esa necesaria ampliación de sus fronteras.*

Al no existir ningún término globalizador de las tres etapas o soportes y los consecuentes modos de expresión en los que se materializaría el fenómeno literario, preferimos utilizar, en paralelo al antiguo uso conjunto del término Poesía como arte literario y como género lírico, el mismo concepto de Literatura en dos acepciones, como texto impreso y como fenómeno literario en cualquiera de los tres soportes expresivos que éste conoce hasta el momento: oral, escrito o visual, señalando, cuando no sea evidente, el significado que entraña en cada caso.

Desde esta nueva concepción más amplia, el fenómeno literario se configura de manera semejante a una lengua dentro de la cual se han desarrollado varios dialectos (correspondientes a los distintos sistemas de expresión a través de los cuales se materializa) que comparten un mismo substrato más o menos homogéneo, y en todo caso difícil de determinar dada la dificultad que desde siempre ha entrañado la propia definición del discurso literario<sup>32</sup>, pero que apuntarían hacia su naturaleza

---

<sup>32</sup> La definición de la Literatura ha sido y todavía es una cuestión central en los estudios de Teoría Literaria. Una vez superados los intentos iniciados por los formalistas rusos de inventariar un conjunto de características específicas y exclusivas de los textos literarios, en la actualidad todos los teóricos coinciden en señalar la imposibilidad de elaborar una definición precisa (Robin, 1989; Bobes Naves,

estética y ficcional principalmente. Además, dentro de cada uno de esos sistemas expresivos existen, también como en las lenguas, diferentes variantes cada una de las cuales guardará distintos grados de afinidad con las modalidades específicas de los otros dos soportes artísticos.

En este sentido, en los años siguientes a la aparición del cinematógrafo, que constituye la modalidad más antigua de la *Visualitura*, se tendió a relacionar este nuevo soporte con el género literario teatral, como el propio Ingarden apuntaba en uno de sus trabajos mencionado líneas arriba, fundamentalmente por la naturaleza espectacular de ambos y la todavía rudimentaria puesta en escena de los primeros filmes, muy teatral y con un solo plano fijo, que facilitaban indudablemente su asociación con una especie de nuevo *teatro fotografiado* (Villanueva, 1996: 212). Así, Valle-Inclán, un dos autores europeos más receptivos na sua literatura ó que o cinema como arte representaba de novo, declaraba en 1928 que aí estaba a *rexeneración do teatro*.

Sin embargo, conforme se va perfeccionando el lenguaje cinematográfico, comienza a perder fuerza este primer hermanamiento del cine con el teatro en favor de otra modalidad literaria de la que ya no se separará jamás: la novela. Una pista evidente sobre la existencia de una conexión intrínseca entre novela y cine la proporcionó el realizador soviético Eisenstein (1944), pues se encargó de realizar el primer estudio comparatista sobre el empleo de técnicas de ficción novelística en el discurso filmico. En él demostró, entre otras cosas, que las técnicas de montaje de uno de los creadores del lenguaje cinematográfico, Griffith, habían sido tomadas de grandes novelistas realistas como Dickens, Tolstoi, Zola, Flaubert o Maupassant. En

---

1994; Senabre, 1994) apuntando, en su lugar, los criterios más rigurosos que ayudan a etiquetar a un texto como literario: usos especiales del lenguaje, su componente estético, su carácter ficcional o, desde una perspectiva pragmática, la propia recepción del texto como tal.

consecuencia, se deduce que el vínculo principal de esta unión reside en la naturaleza narrativa de ambas modalidades artísticas.

Es cierto que el género teatral cuenta también con un componente narrativo, pero, como señala Pulido Tirado (2002: 105), no se puede reducir sólo a él porque *en el teatro nos encontramos dos caras distintas y complementarias, el texto y la representación*. Y son precisamente exigencias de su representación las que lo alejan del cine, acercándolo a la novela.

En primer lugar, la obra de teatro está sujeta a una mayor limitación espacial y temporal de lo que lo está la novela y, como ella, la obra cinematográfica. Pero además, en el teatro la narración se nos presenta directamente a través de los personajes en escena mediante su discurso y su actuación, mientras que tanto la novela como el cine cuentan con entidades enunciativas que median entre la acción narrativa y la recepción del relato, dotándolo así de su verdadero significado<sup>33</sup>.

La narratividad, por ser una característica definitoria tanto de la novela como del filme, constituye el primer punto de inflexión fundamental entre ambos medios. Conviene indicar, no obstante, la manera en que ésta se manifiesta en cada uno de los dos soportes por la simple razón de que *para comparar dos objetos debemos, primero, conocerlos a fondo* (Urrutia, 1984:36).

Paz Gago (2004: 8) considera la narratividad *una propiedad abstracta, única y general (...) cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas expresivos para narrar historias*. Esto supone que, dado que el fenómeno literario

---

<sup>33</sup> Sobre las características específicas de los enunciadores en el cine y la novela volveremos más adelante. En cuanto a esta diferenciación entre teatro, que muestra una historia directamente y la novela y el cine, en donde se nos cuenta una historia, procede ya de la poética clásica de Platón y Aristóteles, quien distinguía entre modo de enunciación dramático y diegético.

engloba a toda una serie de modalidades artístico-expresivas diversas, la narración es una especie de substrato común para todos los sistemas expresivos que hacen uso de ella, aunque se configura de manera diversa en cada uno, dependiendo de sus propios recursos y procedimientos específicos<sup>34</sup>.

Para determinar la configuración de la narratividad en la novela y el cine atenderemos a los tres componentes del discurso narrativo<sup>35</sup> que diferencian, como acabamos de indicar, a estos dos soportes del género teatral: el tiempo, el espacio y la enunciación.

Constantemente el discurso narrativo debe hacer frente a las numerosas dificultades que conlleva hacer encajar el tiempo de la historia en los límites establecidos por un texto novelístico o cinematográfico, manipulando la duración, el orden, el ritmo o la frecuencia de las acciones que componen la intriga (Paz Gago, 2004: 10). Los recursos que cada uno de estos dos soportes ponen en funcionamiento son comunes en la mayoría de los casos, aunque hay algunas excepciones y, sobre todo, desacuerdos sobre el origen exclusivamente filmico o novelístico de algunas de ellas.

El hecho de que con frecuencia los grandes especialistas del análisis filmico como Bordwell (1985) o Chatman (1980 y 1990) hayan aplicado las categorías establecidas por narratólogos como Genette (1983) en relación con el plano temporal

---

<sup>34</sup> Entre la narración verbal y la cinematográfica existe, según Umberto Eco (1962, en 1970: 196-197) una auténtica *homología estructural* por el hecho de que ambas estructuran la historia narrada mediante la acción en intriga. Urrutia (1986:72), sin embargo, aunque admite la existencia de estructuras narrativas abstractas comunes en la novela y el cine es consciente de que éstas *sufren unas modificaciones determinadas por el sistema y el soporte*.

<sup>35</sup> La distinción entre discurso e historia, manejada, entre otros por Genette o Chatman se remonta ya al formalismo ruso y su famosa división de la narración en trama y fábula, quienes, a su vez, recuperaron este último término de la *Poética* de Aristóteles, donde figuraba como la parte más importante de la tragedia. La historia o fábula hace referencia a la serie de sucesos que la narración refiere, mientras el discurso o trama designa la disposición específica que esos sucesos reciben en el interior de la narración (cuento, novela, filme) y resultan claves en cualquier análisis narratológico.

del relato novelístico a sus estudios sobre el tiempo filmico prueba hasta qué punto algunas de esas técnicas son intercambiables. Como señala Mari (2003: 48), *los planteamientos de Genette se revelan útiles para la comparación de recursos literarios como las “prolepsis” y “analepsis” y los flashbacks y flashforwards*<sup>36</sup> *filmicos respectivamente, así como las elipsis y otros procesos de contracciones y dilataciones temporales.*

El inconveniente principal surge al tratar de establecer el equivalente filmico de las pausas descriptivas o de probar la eficacia novelística en la narración de acciones simultáneas.

Sobre las primeras, aunque algunos teóricos filmicos negaron en un principio su existencia, como en el caso de Chatman (1978, en 1990: 78 y 1980: 129) quien señaló que *la descripción per se es generalmente imposible en películas narrativas*, por consistir en la selección de un detalle particular y en una detención del tiempo de la historia, con el paso del tiempo cambiaron de opinión. Así, el propio Chatman reconoció unos años más tarde su error. Como él mismo indica (Chatman, 1990: 38 y 39), el cine puede ofrecer detalles de determinados objetos o personas mediante una voz *en off* narradora que se encargue de ofrecer información descriptiva que al espectador en un principio se le escapa (descripción tácita). Además, admite que la descripción filmica no siempre supone una pausa descriptiva, como antes había

---

<sup>36</sup> La analepsis consiste en la introducción de acontecimientos anteriores al momento de la historia desde el que ésta se cuenta y que encuentra su correspondencia filmica en el procedimiento del *flash-back*. La prolepsis novelística y el *flash-forward* cinematográfico suponen justamente la anacronía contraria, es decir, la anticipación de acontecimientos posteriores al momento desde el que se narra la historia.

aclarado Genette (1972) en relación con la novela<sup>37</sup>, de modo que si el que describe es un personaje, el tiempo de la historia seguirá discurriendo sin interrupciones.

Recientemente, Carmen Becerra ha demostrado la existencia de la descripción filmica no sólo tácita, es decir, en el caso en el que oímos a un personaje describir verbalmente algo o a alguien, sino también explícita, mediante el uso de determinadas técnicas de montaje, *cuando, tras un plano general de un espacio – casa- contemplamos sucesivos planos (planos cortos o primeros planos) que muestran atributos de ese espacio; este movimiento de lo general a lo particular puede producirse en sentido contrario, tanto en cine como en literatura* (2003: 52).

En cuanto al efecto de simultaneidad temporal, teóricos como Bordwell (1985) consideran que la presentación simultánea de eventos simultáneos o sucesivos en la historia apunta a una posibilidad expresiva del cine (mediante el *cross-cutting* o el montaje paralelo, fundamentalmente) que la novela sólo puede imitar mediante sugerencias o asociaciones metafóricas, dado que el lenguaje verbal requiere siempre linealidad. Sin embargo, han sido numerosos los críticos (Paz Gago, 2004: 11-12; Villanueva, 1999: 216) e incluso los realizadores (recuérdese a Griffith y Eissenstein) que se han encargado de probar que en realidad esta alternancia cruzada de planos que recogen situaciones simultáneas encuentra sus antecedentes en el género novelístico, concretamente en *Don Quijote de la Mancha*.

Existe un último aspecto, apuntado por Keith Cohen (1979: 62-63), en el que la dimensión temporal difiere en cine y novela: el tiempo de la experiencia de los textos filmico y literario, es decir, el tiempo de visualización de una película y el de

---

<sup>37</sup> *La descripción no determina nunca una pausa en el relato, una suspensión de la historia (...). En efecto, el relato proustiano nunca se detiene en un objeto o un espectáculo sin que esa estación corresponda a una parada contemplativa del propio héroe (...) y, por tanto, el trozo descriptivo nunca se evade de la temporalidad de la historia.* (1972, en 1989: 156).

lectura de una novela. Según Cohen, mientras que los lectores pueden controlar la velocidad, duración y hasta el orden de lectura, los espectadores de un filme se ven sometidos a unos parámetros fijos e inamovibles. Precisamente ha sido el paso del tiempo el que le ha quitado validez a esta apreciación, ya que los numerosos adelantos tecnológicos que desde los años 80 hasta ahora se han desarrollado en lo que a recepción de películas se refiere --video, DVD, internet...- han mostrado que es posible “leer” una película con la misma dosificación y dilación con la que leemos un libro<sup>38</sup>.

La configuración del espacio en el cine y la novela difieren por motivos estrictamente expresivos, dado que el código verbal de la novela configura un espacio de carácter simbólico, frente al carácter icónico que posee a través de la imagen fílmica. Sin embargo, no se aprecian diferencias sustanciales en los mecanismos narrativos empleados en su construcción, como ya vimos anteriormente al tratar de la descripción, al margen, claro está, de la mayor limitación de los espacios cinematográficos frente a las posibilidades ilimitadas de los novelísticos, de carácter imaginario.

Además, como señala Mari (2003: 51-52), la lectura de la novela pone en funcionamiento un mecanismo de visualización mental muy similar al modo en que el espectador de cine percibe e interpreta el espacio cinematográfico. Cuando leemos una novela, reconstruimos los espacios, objetos y personajes imaginativamente en virtud de nuestra propia experiencia y competencia espacial. En la recepción del

---

<sup>38</sup> Señalaba precisamente Darío Villanueva en 1996 (17-18) que *un novo instrumento tecnolóxico permite por fin le-lo cinema: o aparello de vídeo. Antes, de non posuír unha copia da cinta e unha moviola, o crítico de cinema acutaba sobre todo fiado na memoria (...). Os condicionantes da recepción fílmica parecían impedi-lo estudio demorado e reflexivo da obra cinematográfica. Traballando o texto da película sobre o soporte do magnetoscopio pódense pasa-las súas páxinas, por así dicilo, cara a diante e cara a atrás coma se dunha novela se tratase.*

espacio cinematográfico, el espectador también se ve obligado a reconstruir mentalmente el espacio global de la historia a partir de imágenes parciales y fragmentarias que se le ofrecen del mismo, completando el “fuera de campo”. Si bien *es cierto que la imagen de conjunto que posee el espectador (...) no es igual a la que obtiene el lector con la lectura (...) ambas imágenes son equiparables en cuanto a su generalidad, y distintas sólo en su concreción* (Becerra, 2003: 52).

Por último, la enunciación del discurso narrativo del cine y su comparación con el de la novela ha sido motivo de reflexiones muy diversas desde los inicios del análisis filmico.

Aunque en un principio se tendió a pensar que el cine presentaba la historia directamente ante los ojos del espectador sin ningún tipo de mediación narradora, de modo similar a como sucede en el teatro, pronto se demostró la inexactitud de tales afirmaciones (Marí, 2003: 46). En un filme, como en todo texto narrativo de ficción, nos encontramos con un proceso comunicacional que tiene como punto de partida un emisor el cual cuenta una historia a un receptor. Este mecanismo filmico, definido por Casetti (1986, en 1996: 42) como *el apropiarse y el apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia al film (...) constituye la base a partir de la cual se articulan personas, lugares y tiempos del film, es la que ofrece el punto cero respecto al que se distribuyen las diversas partes del juego*.

La definición coincide llamativamente por la ofrecida por Bobes Naves (1993: 197) sobre la figura del narrador en un texto novelístico, como aquella instancia narrativa que *sirve de centro para las distancias, las perspectivas, las visiones, las voces y las manipulaciones del tiempo y los espacios, mediante los*



*cuales los signos lingüísticos se presentan como signos literarios y adquieren sus propios valores semánticos textuales.* También aquí se hace hincapié, por tanto, en la figura del enunciador como eje manipulador de los diferentes elementos en los que se articula el relato (personajes, espacio, tiempo...) y, en consecuencia, como instancia que otorga el significado final a la narración.

Se establece, pues, un paralelismo claro entre el responsable de la enunciación de un filme y el de un texto novelístico. Este tipo de paralelismos se ha prestado muchas veces a grandes confusiones, por lo que conviene puntualizar determinados aspectos sobre cada uno de ellos.

En el texto novelístico el emisor es una proyección del autor real, tan ficcional como el propio texto, que deja su marca en el discurso narrativo que produce. En ocasiones, hace su aparición también en el nivel de la historia –narrador intradiegético-, donde es más fácil reconocerlo por sus marcas lingüísticas, especialmente por el uso de deícticos personales –yo, nosotros...-, aunque otras veces no participa en el relato –narrador extradiegético-, limitándose a contarlo<sup>39</sup>. En ambos casos, el narrador dispone de la voz para construir el relato y transmitírselo a unos narratarios implícitos o explícitos en su discurso narrativo. Además, el narrador puede ceder la palabra directa –diálogo, monólogo- o indirectamente –estilo indirecto, estilo indirecto libre- a los personajes que intervendrán cómo y cuándo él lo considere conveniente.

Por el contrario, en los textos filmicos no percibimos de una forma tan evidente que alguien nos está contando una historia. De ahí, que teóricos del cine como Hendersen (1983), Bordwell (1985) o Christian Metz (1991), defendieran la

---

<sup>39</sup> *Los gozos y las sombras* supone un gran ejemplo de esta tipificación, pues en ella se registran dos voces enunciativas, la de un narrador intradiegético y la de otro extradiegético, del modo que más adelante indicaremos.

inexistencia de una instancia enunciativa cinematográfica. Sin embargo, es fácil comprobar que la historia que cualquier filme nos presenta responde siempre a una intencionalidad determinada, pues en el transcurso de la narración se eligen, como en una novela, deliberadamente determinados aspectos frente a otros que, a juicio del emisor, carecen de interés.

Este hecho, unido a la proclamación del narrador como una necesidad y una condición de toda ficción que narratólogos como Ryan y Dolezel venían haciendo desde los años 70, llevó a otro grupo de teóricos a manifestar la existencia de un narrador filmico, impersonal para unos –Casetti (1986), Gaudreault (1988), Chatman (1978), Burgoyne (1990)- y personal, e incluso antropomórfico para Jost (1992).

Todos ellos coinciden en diferenciar el autor real del filme de la entidad enunciativa, pero además Jost, tomando como punto de referencia el narrador literario, sostiene que el narrador filmico es una proyección ficcional del autor real. Dado que en la novela el narrador es una proyección de la voz de autor, si mantenemos el término narrador para el discurso filmico podríamos pensar que el enunciador de un filme es esa voz en *off* que en ocasiones escuchamos en determinadas películas, cuando en realidad es *la projection fictionnelle non de sa voix, mais de son regard*<sup>40</sup> (Paz Gago, 1998: 64).

Para evitar esa confusión y distinguir adecuadamente a estos dos emisores de manera conveniente, Paz Gago sugiere el término *cinerrador* que supone

*la projection du regard du réalisateur et de tout le mécanisme artistique et technique qui le precede (...), celui qui regarde la diégèse et l'intrigue développée à son intérieur pour nous la montrer et nous la raconter; celui*

---

<sup>40</sup> Châteauevert (1993: 276) diferencia estas dos instancias narradoras que coexisten en algunos filmes denominando a la narración en *off énonciation diégétisée*, (dado que este tipo de narradores aparecen en el nivel de la historia o diégesis narrando en primera persona, lo que lo convertiría en un narrador homodiegético o en tercera, heterodiegético) frente a la *énonciation discursive*, que es de la que verdaderamente procede la narración filmica.

*qui suit avec son regard le mouvement de l'intrigue en nous la transmettant dans les séquences.* (65)

El *cinerrador* remite, por tanto, a un conjunto de entidades, cuyo referente último sería el realizador, pero también a un grupo de elementos técnicos requeridos en la representación filmica, como la grabación o el montaje. Sin ser necesariamente perceptible, dado que su intervención implica una transparencia aparente y relativa, se puede reconocer su actividad y sus marcas características. Así, los planos y contraplanos de los filmes de Welles, los encuadres de Antonioni, los travellings de Hitchcock... configuran las marcas del *cinerrador* en cada texto filmico, orientando con ellas la mirada de los espectadores y, en consecuencia, su percepción de la historia (Paz Gago, 1998: 66).

El narrador verbal en la novela y el visual o *cinerrador* en el filme son, por tanto, los responsables de la enunciación del discurso narrativo novelístico y filmico respectivamente y, cada uno con sus particulares mecanismos discursivos, del significado final del relato.

Los principales ejes constructores del discurso narrativo –tiempo, espacio y enunciación- se configuran de manera equivalente en el soporte novelístico y el cinematográfico, lo que confirma que la narratividad es un territorio común para ambos. Este hecho facilita, sin duda, que las técnicas y procedimientos mediante los cuales cada uno da expresión a lo narrado sean en ocasiones intercambiables y ha originado, en consecuencia, una prolongada polémica sobre el origen filmico o novelístico de diversas estrategias narrativas.

Un importante número de críticos, ven en el soporte novelístico el origen de todas las técnicas narrativas manejadas por el cine, llegando a afirmar, como hace

Vargas Llosa, que *todos los medios de la historia cinematográfica proceden de la novela* (Moix, 1972: 103-104). En el lado opuesto, nos encontramos en los años 60 con los teóricos del *précinéma* que identificaban construcciones de tipo cinematográfico en obras literarias escritas mucho antes de la invención del cinematógrafo, llegando a considerar la propia literatura un ensayo previo al soporte filmico<sup>41</sup>.

Sin embargo, no se trata de adjudicar *derechos de autor* a cada técnica narrativa que una novela o un filme pone en funcionamiento. Queda claro, a estas alturas, que la narratividad supone, como decíamos al principio del capítulo, una modalidad común y abstracta, que precisamente se concretiza a través de los sistemas expresivos propios de cada medio, lo cual explica que, como ha hecho notar Darío Villanueva (1996: 213), *algúns procedimentos narrativos que na escritura novelística quedan un tanto "opacos" cobran no que poderíamos chama-la "escritura filmica" moita maior efectividade y viceversa*<sup>42</sup>.

Esos procedimientos, al resultar más efectivos en un soporte narrativo determinado, tienden a asociarse a él, de manera que, cuando es utilizado por otro medio distinto, no sólo se reconoce la técnica puesta en funcionamiento, sino que se asocia también con los códigos expresivos a través de los cuales se actualiza normalmente (Peña-Ardid, 1992: 103). Así, *el lector/espectador puede reconocer*

---

<sup>41</sup> Tal es el planteamiento que se desprende, entre otros, de Etienne Fuzellier (1964: 17): *Il s'agit de voir dans la littérature non pas un répertoire d'œuvres à traduire en images, mais une expérience millénaire qu'a perfectionné sans cesse les moyens d'émouvoir et d'intéresser les hommes par des artifices, et spécialement de présenter à leur imagination des données fictives qui leur procurent un plaisir et un enrichissement particuliers.*

<sup>42</sup> Conviene aclarar que por razones estrictamente cronológicas estas técnicas narrativas nacen en la novela y de ahí pasan al cine. En este sentido, señala Urrutia (1984: 41) *el conocimiento del cine nos ha permitido distinguir ciertas construcciones que, de hecho, ya existían anteriormente. Incluso es posible que el uso de dichas construcciones sea más corriente y exagerado en la literatura contemporánea, pero la invención es antigua. El cine las tomó de la literatura decimonónica (...) y descubrió, (...) posibilidades insospechadas.*

*(...) estructuras y modos de decir, que por su experiencia considera típicos de un determinado sistema, como transplantados a otro (15), por lo que suele considerarlo una especie de “influencia” de un soporte sobre el otro.*

Si bien es innegable el alto grado de especialización que determinadas técnicas han alcanzado en el cine o en la novela, no consideramos pertinente hablar en casos semejantes de influencia de la novela en el cine o viceversa, dado que los procedimientos son comunes y lo que difiere es la expresión, sino de presencia de un medio en otro, pues, pese al cambio de soporte, el sistema expresivo más habitual continúa presente en el nuevo discurso, pero ya no en el plano de la expresión, sino en el del contenido.

Además de la narratividad hay otro rasgo común que comparten novela y cine que también facilita continuos cruces entre ambos soportes: la ficcionalidad. Es ésta una característica que remite directamente al sistema comunicativo que tanto un medio como el otro pone en funcionamiento. En la comunicación lingüística, el mensaje que el emisor elabora con el fin de hacérselo llegar a un receptor es descifrado por éste porque está formulado mediante un código lingüístico que ambas entidades conocen y dominan mínimamente y porque hace referencia a algún aspecto de su realidad dentro de la cual cobra sentido. Por el contrario, en una narración novelística o cinematográfica el emisor y el receptor aceptan de antemano un pacto ficcional mediante el cual ambos son conscientes de que todos los objetos o seres que el texto narrativo recrea, aunque se comportasen como si fuesen reales, no forman parte de nuestro orden de realidad, es decir, no remiten a seres u objetos de nuestro

mundo, sino que sólo existen dentro del universo narrativo que crea el propio texto y, por tanto, su referente es, como la propia historia, ficcional.

La naturaleza ficcional de los personajes, los objetos, los espacios e incluso los acontecimientos que forman parte de novelas y películas permite otro tipo de contacto entre estos dos soportes que tiene lugar en el nivel de la historia: la intertextualidad, *relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean éstos literarios o no* (Martínez Fernández, 2001: 45). Con frecuencia nos encontramos figuras narrativas procedentes de novelas en ficciones filmicas u ocultos homenajes a filmes o a escenas concretas en los pasajes de muchas novelas. Los referentes filmicos en las novelas y los referentes novelísticos en películas pueden introducirse de manera explícita o implícita y, sin duda, cada vez más original<sup>43</sup>.

Aunque estos mecanismos son activados por el autor dependen fundamentalmente del receptor de la narración quien, en función de su particular competencia literaria y filmica, será capaz o no de reconocer el referente ficcional que se esconde tras un determinado personaje o episodio.

## **1.2. Especificidad de la novela y del cine: los códigos semióticos.**

Novela y filme comparten el terreno de la narrativa ficcional, a la que cada uno da forma mediante su particular sistema expresivo. Dicho sistema marca las diferencias principales entre ambos soportes que deben ser tenidas igualmente en cuenta en cualquier estudio comparatista riguroso, pues ayudarán a entender las

---

<sup>43</sup> La obra torrentiana objeto de nuestro análisis, *Los gozos y las sombras*, constituye un interesante ejemplo en este sentido, por la abundante presencia de referentes filmicos y las diferentes funciones que éstos cumplen en el desarrollo del relato novelístico, como veremos.

diferentes versiones que de un mismo episodio narrativo nos ofrecen, en ocasiones, estos dos soportes.

Son precisamente esas diferencias expresivas las que determinan la perspectiva teórico-metodológica desde la que debemos abordar cualquier estudio comparatista, dado que

*la comparación entre la literatura y el cine no puede hacerse (...) entre las materias y formas de la expresión, sino a partir de la problemática del contenido. (...) Lo que varía de un sistema a otro es la repartición del campo semántico: la forma del contenido, cuyo estudio comparativo permitiría profundizar en el conocimiento de esa relación existente entre ciertas investigaciones del pensamiento y ciertas transformaciones de la forma.* (Urrutia, 1986: 40)

En consecuencia, se hace necesaria una metodología comparada que atienda al plano del significante, que varía en cada caso, y al del significado, denominador común en ambos soportes. Para Urrutia (1984: 11-12), al igual que para Villanueva (1994: 107), el camino más viable para esta línea de investigación es la Semiótica textual, cuyo objeto de estudio, los signos, englobaría tanto la expresión verbal como la audiovisual en dos campos epistemológicos diferenciados –la Semiótica literaria y la Semiótica fílmica respectivamente-, así como los puntos de contacto que entre ambas se establecen para la consecución de efectos significativos comunes – literatura comparada o semiótica comparada-, como prefiere denominarla Urrutia (1984: 12).

Pero antes de adentrarnos en el ámbito interdisciplinar que supone el estudio comparatista de novela y filme, conviene repasar brevemente la trayectoria de estos dos campos del estudio de los signos con el fin de entender los puntos de contacto que se pueden establecer entre ambos.

La Semiótica literaria nació, como otras corrientes de teoría literaria de mediados del XX, estrechamente vinculada a la Lingüística en los años 60, vinculación facilitada por la común naturaleza verbal de los signos lingüísticos y literarios. Con el paso de los años, este método de análisis literario se fue especializando en distintos subdominios relacionados con las diferentes modalidades textuales de la propia literatura, destacando los avances de la Semiología de la representación y del espectáculo, por un lado, y la Narratología, por otro.

Mientras que la consideración de la literatura como sistema de signos se vio favorecida por la naturaleza verbal de los códigos literarios, la complejidad signica que caracteriza al lenguaje cinematográfico dificultó la concepción semiótica de este medio artístico. Pese a todo, ya en 1933 Roman Jakobson (1933, en 1970: 154-157) habló por primera vez de *lenguaje cinematográfico* desde una perspectiva semiótica, proclamando *la esencia signica de los elementos cinematográficos, organizados en un sistema de signos-objeto de naturaleza óptica y acústica*.

Con anterioridad a Jakobson, en 1931 Ingarden (1931, en 1979: 348) había apuntado el papel signico que los objetos y personas representados en el filme desempeñan, ya que todos ellos ejercen una función representativa, a diferencia de lo que ocurre en un filme científico o en un documental. Aunque el fenomenólogo polaco no se refiere, como Jakobson, al lenguaje cinematográfico como sistema de signos, sino sólo a las figuras representadas en él, su planteamiento puede considerarse, según Villanueva (1996: 212) un adelanto de los axiomas centrales de la semiología del cine.

En la década de los sesenta, los primeros semiólogos europeos interesados en los signos visuales y concretamente en los cinematográficos recurrieron a éste y otros



estudios que los formalistas eslavos habían llevado a cabo sobre el Séptimo arte para afianzar los cimientos teóricos de un nuevo subdominio semiótico que acababa de nacer: la Semiótica filmica. Esta subdisciplina ha pasado desde entonces por tres etapas distintas de consolidación, indicadas y analizadas por Paz Gago (2001c y 2004), cuyos resultados en ningún caso se excluyen, sino que constituyen los pilares teóricos fundamentales de cualquier estudio riguroso sobre el Séptimo arte.

Como sucedió con la Semiótica literaria, la Semiótica filmica depende en un primer momento de la teoría lingüística estructuralista saussureana, a través de la cual se cuestiona, pese a la contundencia de las afirmaciones realizadas por Jakobson décadas atrás, la naturaleza sígnica y lingüística del cine (Paz Gago, 2001c: 372). Después de casi una década de debates sobre el tema<sup>44</sup> y tras la incorporación del estructuralismo hjemsleviano al estudio lingüístico del cine, Christian Metz concluye en *Langage et cinéma* (1971) que el cine es un lenguaje, un conjunto de mensajes basado en una materia de expresión determinada que, como tal, está caracterizado por procedimientos específicos de codificación y ordenación.

En concreto, Metz distingue cinco bandas o canales principales de expresión filmica: imágenes fotográficas en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura. Estas bandas se corresponderían respectivamente con los cinco códigos fundamentales a través de los cuales se articula un texto filmico<sup>45</sup>: el código visual, el código verbal, el código sonoro, el

---

<sup>44</sup> Sobre las distintas opiniones de los teóricos más representativos de esta primera etapa de la Semiótica filmica –Eco, Casetti, Barthes o Bettetini, entre otros-, puede consultarse Urrutia (1984: 131-137) y Paz Gago (2001b: 372-374)

<sup>45</sup> El texto filmico se constituye como un lenguaje visual hipercodificado, por lo que existe una elevada cantidad de códigos que se pueden sintetizar en los cinco que hemos mencionado, además del código sintáctico, en el que se basa el montaje del filme. En alguno de ellos, se pueden distinguir diversas modalidades o subcódigos expresivos: así, dentro del código visual, el más complejo y fundamental de todos, nos encontraríamos con el fotográfico, el lumínico, cromático... (Couto Cantero, 1999: 319)

código musical y el código gráfico, lo que demuestra la validez de la propuesta del fundador de la Semiótica filmica, *que abre, en efecto, uno de los más fecundos y clarificadores campos de investigación sobre la semiosis cinematográfica* (Paz Gago, 2001c: 373).

En una segunda etapa, la Semiótica filmica se apoya en una subdisciplina de la Semiótica literaria que se afianzó especialmente tras superar la metodología heredada del estructuralismo lingüístico a la que, como ya señalamos, había estado apegada en los primeros años de su desarrollo. Se trata de la Semiótica narrativa o Narratología, centrada en el análisis de textos narrativos de ficción verbal con el fin de determinar los ejes constructores del relato novelístico y las técnicas fundamentales que se ponen en funcionamiento para imprimir determinados significados a una historia ficcional.

*Dado que los estudios se han centrado fundamentalmente en el cine narrativo de ficción, es la Semiótica del texto narrativo o Narratología Filmica la aportación metodológica predominante en esta segunda época de la Semiología cinematográfica* (Paz Gago, 2001c: 375). Además, como sucedió en su primera etapa lingüística, los satisfactorios resultados obtenidos a través de este nuevo enfoque narratológico han garantizado la vigencia de sus métodos analíticos hasta la actualidad, constituyendo la base fundamental de los estudios comparativos entre la novela y el filme, por ser la narratividad y ficcionalidad, propiedades comunes a ambos soportes, el objeto central del estudio de estas dos ramas de la Semiótica narratológica.

Sin embargo, este tipo de acercamientos comparatistas deben poner de relieve lo que es común pero también las diferencias. Además de las peculiaridades

lingüísticas ya detectadas en la primera etapa del desarrollo de la Semiótica literaria y la filmica, los mecanismos específicos de enunciación y recepción de ambas modalidades textuales constituyen un segundo e importante punto de confrontación. Tanto es así que en los últimos años el análisis semiótico del cine se ha centrado cada vez más en el estudio del proceso comunicativo que todo texto filmico –y en general todo texto (Schmidt, 1973: 148)- pone en funcionamiento: *el estudio de la comunicación cinematográfica, de su funcionamiento comunicativo específico y de los complejos factores que en ella participan, va a ser el fecundo campo que se inicia a principios de los ochenta y culmina a finales de siglo* (Paz Gago, 2001c: 375).

Si bien algún representante de esta tercera rama de los estudios semiológicos del cine, que podemos denominar Pragmática del cine o Semiótica filmica pragmáticamente orientada (375), intentó establecer puntos en común entre los mecanismos de enunciación y recepción de un filme y una novela, algunos autores se propusieron identificar los equivalentes filmicos del narrador y lector novelísticos para diferenciarlos de las instancias propias del cine..

Así, por un lado, Odin (1983) recurrió en los primeros años de este nuevo acercamiento analítico a la expresión *soñar despiertos* para describir la situación que vive el espectador de una proyección filmica, pero también de un texto novelístico, con el fin de diferenciar ambos mecanismos de recepción de las percepciones obtenidas a través de las representaciones oníricas. Ambos tipos de textos –audiovisual y verbal- se diferencian de los sueños en que en el primer caso los receptores son conscientes de la naturaleza ficcional de las representaciones

textuales, mientras que las oníricas son percibidas como reales (Zunzunegui, 1998: 153).

Sin embargo, pronto surgieron estudios encargados de diferenciar las entidades comunicativas específicas del filme con respecto a las de la novela. Dado que el código predominante en el filme es el visual, frente al verbal del texto novelístico, resultó lógico para algunos teóricos (Bettetini 1984, Casetti 1986 o Jost 1987) identificar la enunciación cinematográfica con una mirada –frente a la voz que se asocia con el narrador de un texto novelístico- y la recepción como la identificación por parte del receptor –el espectador- con esa mirada. Además, y en paralelo con los mecanismos comunicativos de los textos de ficción verbal, el enunciador y el receptor del texto filmico proyectarán una personalidad ficcional en el universo de la ficción cinematográfica.

Ya comentamos anteriormente las características fundamentales del enunciador de los textos cinematográficos, el *cinerrador*, concepto acuñado por Paz Gago. En el polo receptor se encuentra, consecuentemente, una figura ficcional explícita o implícita hacia la cual el enunciador ha dirigido y busca transmitir todas las consecuencias cognitivas, sensoriales y emocionales de su relato (Paz Gago, 1998: 66).

Llegados a las cuestiones relacionadas con la recepción filmica, es necesario matizar la diferencia fundamental que separa en este punto concreto al texto filmico del televisivo, debido a que nuestro estudio se centrará en un texto que fue realizado en formato filmico, si bien su proceso de recepción fue televisiva y no cinematográfica.

Aunque la recepción televisiva también exige la proyección del espectador en el universo ficcional de la historia narrada, existe algún aspecto diferencial que puede determinar en cierta medida la construcción del texto audiovisual. Básicamente, como señala Manuel Palacio (2003: 521), *si en el consumo de cine se produce una interpelación individual de sus audiencias, el hecho de ver televisión es una actividad (frecuentemente colectiva) que se comparte con los ritmos domésticos del hogar, estableciéndose, por ello, niveles de atención distraída del televidente*. Esta necesidad de mantener la atención, unida al hecho, de que la emisión tiene lugar interrumpidamente, a razón de una hora semanal durante trece semanas, determina que se favorezca el desarrollo de ciertos motivos narrativos de la historia –como las intrigas amorosas- sobre otros menos “jugosos” –como los debates sobre cuestiones filosóficas o teológicas-, también presentes en el relato original, y que se modifique la diégesis original de manera que coincida el final de cada episodio televisivo con un momento de máxima tensión que mantenga la audiencia expectante hasta la próxima semana.

Palacio se refiere a otras dos diferencias entre el formato televisivo y el filmico a las que también debemos referirnos. En primer lugar, señala que los procesos industriales de producción televisiva cuentan con un mayor presupuesto que los cinematográficos. Este hecho resulta totalmente cuestionable, dado el elevado número de proyectos cinematográficos que cuentan en la actualidad con presupuestos astronómicos y, al mismo tiempo, la existencia de producciones televisivas de bajo presupuesto. En segundo lugar, señala que la diferencia de duración existente entre una adaptación televisiva y una cinematográfica exige, en esta última, realizar una selección más drástica del texto literario original, hecho que *inevitablemente*

afectará, cuando menos, al ritmo narrativo y a los procesos de involucramiento psicológico del espectador (521). Esto último depende indudablemente de la extensión del relato novelístico original y, aún cuando se trate de una narración extensa, el formato cinematográfico cuenta con la posibilidad de segmentar la historia en filmes independientes, como recientemente ha hecho con su transposición filmica Peter Jackson en *El señor de los anillos*.

No obstante, no pretendemos negar lo evidente: el proceso de recepción televisiva es diferente al filmico, pero, al menos en el caso que nos ocupa se limitan, fundamentalmente, a ciertas modificaciones diegéticas a las que nos referiremos a lo largo de nuestro análisis comparativo-textual.

En esta breve revisión sobre las líneas analíticas principales de la Semiótica filmica hemos visto que ésta ha acudido a métodos inaugurados por otras disciplinas semióticas –la semiótica lógica de Peirce<sup>46</sup>, la narratología o semiótica narrativa y la pragmática literaria- y los ha aplicado a su particular objeto de estudio, logrando con ello poner de manifiesto los puntos en común pero también las diferencias que separan a los dos tipos principales de textos narrativos de ficción: la novela y el filme. Las diferencias materiales, formales y semióticas que determinan en cada caso procesos de enunciación y recepción parecidos, pero, a la vez, diferentes, deben ser y son estudiados por ramas semióticas distintas, la Semiótica narrativa y la Semiótica filmica (Paz Gago, 2001c: 379), lo que significa que cualquier análisis destinado a comparar textos codificados mediante estos dos sistemas de signos diferentes, remite a un campo de estudio interdisciplinar, que debemos identificar.

---

<sup>46</sup> C. S. Peirce (1936-1958): *The collected papers of C. S. Peirce. Vol I-VIII*. C. Hartshorne, P. Weiss y A. Burks [eds.], Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.

Como señalamos líneas arriba y de acuerdo con comparatistas como Villanueva (1994: 107) y Urrutia (1984: 12), la corriente teórica que aporta tanto los instrumentos metodológicos como la precisión conceptual que un estudio de este tipo necesita es la Semiótica textual o Semiótica comparada, pero nos queda por resolver cuál es la disciplina científica que da cabida a esta práctica intersemiótica y comparatista dedicada a confrontar los textos narrativos de ficción audiovisual con los de ficción verbal en que están basados.

Si tenemos en cuenta nuestra propuesta ya desarrollada sobre un concepto global del fenómeno literario que abarca todos los sistemas expresivos que éste ha conocido a lo largo de la historia, desde la transmisión oral hasta la audiovisual, el cine y la novela serían dos modalidades de *Visualitura* y *Literatura* respectivamente y, en consecuencia, la disciplina científica encargada de su análisis comparativo pertenece a algunas de las disciplinas en las que se divide la ciencia de la literatura<sup>47</sup>.

En un principio ni la historia literaria, ni la crítica, ni la teoría, y ni siquiera la literatura comparada dieron relevancia a las relaciones del cine con la literatura (Peña-Ardid, 1992: 44 y ss). Aunque ya desde los primeros años de su desarrollo, la literatura comparada reivindicó *la comparación de una literatura con otra u otras* y *la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana* (Remak, 1961: 3) como línea de estudio fundamental de su campo disciplinar, lo cierto es que

---

<sup>47</sup> El concepto de “Ciencia de la Literatura” fue introducido en el ámbito germano a raíz de los *Prinzipien der Literaturwissenschaft* de Ernst Elster e 1897. No obstante, fuera de Alemania esta propuesta fue acogida con mayor recelo, por considerarse que el estudio de las producciones del arte verbal nunca podría acomodarse al riguroso estatuto de las “verdaderas ciencias”, es decir, las naturales. El debate a este respecto fue continuo hasta que en 1963, Popper expone que, además del método estrictamente inductivo de las ciencias llamadas “exactas”, existe una nueva posibilidad de conocimiento de tipo hipotético-deductivo especialmente indicado para las disciplinas humanísticas. Dado que, además de la especificidad de su objeto de estudio, lo realmente definitivo para poder considerar como ciencia a cualquier disciplina es el carácter científico o no del método empleado, quedó así demostrada la existencia de una “Ciencia de la Literatura”, dividida en cuatro grandes ramas entre las que existe una total dependencia: Teoría de la Literatura, Crítica literaria, Historia de la Literatura y Literatura comparada (Villanueva, 1991: 15-25)

los principales teóricos encargados de delimitar su ámbito científico (Mortier 1981, Pichois y Rousseau 1967, Weisstein 1968 o Wellek 1968)<sup>48</sup> no reconocieron explícitamente al cine entre esas prácticas artísticas comparables con la literatura.

Hasta la segunda mitad del siglo XX no se subsanará este inmerecido olvido del Séptimo arte en los estudios comparatistas. Si bien la cuna de la literatura comparada fue Francia, este tardío aperturismo tuvo lugar al otro lado del océano, en territorio americano, aunque los franceses acabaron también por aceptarlo posteriormente (Paz Gago, 2004: 3-4). En resumen,

*en este contexto comparatista riguroso, que incorpora un componente teórico-literario fundamental, se sitúan las principales líneas de investigación sobre la relación entre texto literario y texto filmico. Se trata ante todo de una renovación epistemológica y, en consecuencia, también de una renovación metodológica urgente no sólo en el terreno general del comparatismo sino especialmente en el terreno de la convergencia discursiva literaria y cinematográfica. (4)*

En concreto, como hemos ido señalando, hay tres cruces fundamentales entre ambas modalidades narrativas: la presencia de técnicas características (que no específicas) de construcción del discurso novelístico en el cinematográfico y viceversa, la presencia de episodios, figuras, en general, elementos procedentes de narraciones cinematográficas en novelísticas y al revés, que remite en ambos casos a una práctica intertextual y, por último, el trasvase de una narración originalmente concebida en soporte novelístico al cinematográfico (y viceversa), es decir, la tan conocida práctica de la transposición.

---

<sup>48</sup> Mortier retoma la definición realizada por Remak, pero tampoco menciona el cine entre las esferas de la expresión humana con las que se puede comparar la literatura. Pichois y Rosseau, aunque también conciben la literatura comparada como vía de aproximación de ésta a otros dominios de la expresión y el conocimiento, tampoco aluden al arte cinematográfico entre ellos. Weisstein afirma que la literatura sólo puede considerarse arte si presenta ciertas semejanzas de expresión con sus otras artes hermanas, pero tanto él como Wellek, si bien contribuyen a una primera renovación de la disciplina, sitúan el cine en una posición muy alejada del comparatismo literario.



### 1.3. Teoría de la transposición filmica.

Antes de exponer los presupuestos teóricos y analíticos sobre los que sustentaremos nuestra teoría de la transposición filmica, es necesario definir el propio término de *transposición* con el que nos referiremos al proceso intersemiótico en virtud del cual una historia ficcional cambia de soporte y de sistema de codificación, dando lugar a un nuevo texto narrativo.

En el caso concreto de la *transposición filmica* de un texto novelístico, como de la que nos ocuparemos en este trabajo, una historia ficcional concebida originariamente a través del sistema verbal característico del soporte novela, se transforma en un texto audiovisual igualmente ficcional codificado en nuevo sistema semiótico también artístico. Como resultado de dicho proceso se producen una serie de cambios formales y, en consecuencia, también semánticos que dan lugar a un nuevo discurso narrativo, distinto del original literario: el discurso filmico.

Esta práctica a la que se refirió Bazin (1958 en 1966) como “cine híbrido”, ha recibido de forma generalizada la denominación de adaptación, si bien éste es precisamente el término menos conveniente para referirse al mismo proceso. Como señala Villanueva (1999: 217),

*el concepto de adaptación de novelas es por completo improcedente y confundidor. No se puede adaptar un discurso novelesco a otro filmico, como tampoco se puede adaptar una pintura a la música, aunque un cuadro de Sandro Boticelli y una sonata de Vivaldi puedan compartir un mismo tema o sustancia de contenido: por ejemplo, la primavera.*

Varias son las opciones terminológicas a las que recurren los críticos comparatistas en sus estudios sobre este fenómeno, lo cual constituye, según Pérez Bowie (2003: 12), un síntoma de su complejidad, ya que no se deja atrapar por esquemas reductores.

El uso de la noción de *traducción* ha sido manejado y justificado en varios estudios comparatistas basados en la teoría de los polisistemas. Uno de sus principales representantes, Toury, defiende la existencia de una relación de equivalencia entre el fenómeno de la transposición y la traducción de una obra literaria a otra lengua, dado que ambas tienen como punto de partida un texto y producen otro texto, representando a la vez un proceso de transformación y transposición de los mismos.

Su propuesta tiene, en efecto, como principal base teórica la teoría de los polisistemas. Esta teoría, formulada por primera vez a finales de la década de los sesenta y comienzos de la siguiente por el profesor israelí Itamar Even-Zohar, se inscribe en la tradición inaugurada por el Formalismo ruso de los años veinte y considera la literatura como un sistema socio-cultural de naturaleza semiótica complejo, mutante y relacionado con otros sistemas de su misma o de distinta naturaleza. Entre esa compleja red de posibles contactos y relaciones entre los elementos constituyentes del propio sistema literario y/o de otros sistemas –que Even-Zohar propone llamar interferencias- se encontraría el fenómeno de la traducción de la obra literaria cuyo resultado final no depende en absoluto del funcionamiento característico de tal proceso –que es el mismo en todos los casos-, sino de la procedencia de los textos de partida y de llegada. La diferencia, para Toury, reside en que, en el caso de la traducción de una obra a otra lengua, el proceso tiene lugar dentro del propio sistema literario y en el caso de su traducción al lenguaje audiovisual se da entre dos sistemas distintos –el literario y el cinematográfico-, pero en los dos casos:

*Traducir es un acto o un proceso que se ejecuta a través y sobre límites sistémicos. En el más amplio de sus sentidos, implica una serie de*

*operaciones o procedimientos mediante los cuales una nueva entidad semiótica pasa a ser constituyente de otro sistema (o subsistema, en el caso de la traducción literaria) cultural, siempre y cuando un mínimo de información se mantenga invariable tras el proceso de transformación y en sus bases se establezca una relación de “equivalencia” entre la entidad inicial y la resultante* (Toury, 1986: 1112-1113)<sup>49</sup>.

Aunque la definición que realiza Toury sobre el proceso coincide con nuestra propia concepción de la transposición como fenómeno intersemiótico definido líneas arriba, consideramos que su elección terminológica no es la más adecuada debido a que *traducción* es una noción demasiado asentada en un terreno exclusivamente lingüístico, dentro del cual implica un alto porcentaje de invariabilidad con respecto al texto de partida, por lo que sería casi inevitable que se estableciesen las mismas exigencias si fuese empleada para designar el fenómeno de transposición fílmica.

Precisamente, en un intento de alejarse por completo de la tan antigua como errónea asociación y valoración de la mal llamada *adaptación* cinematográfica por sus parámetros de “fidelidad” con respecto al texto original, han surgido propuestas terminológicas como las de *recreación* defendida por Luis Miguel Fernández y *transducción* manejada por Carmen Bobes Naves (1997).

Como explica el primero de ellos (Fernández, 2000: 14) *la rebelión contra tal palabra ha llevado a algunos a buscar otras fórmulas alternativas carentes de esa idea de dependencia de un texto con respecto al otro y que subrayan la igualdad de ambos discursos*. Al igual que estos dos autores, coincidimos en la necesidad de desterrar esta concepción errónea y en su lugar defender un replanteamiento de raíz hermenéutica según el cual una transposición fílmica supone una de las posibles lecturas o interpretaciones del texto novelístico del que parte, tan válida como cualquier otra (Couto Cantero, 1999: 317). En este sentido, si bien no importa

---

<sup>49</sup> La traducción es nuestra.

demasiado si los términos empleados son unos u otros, creemos que *transducción* o *recreación* incurren excesivamente en la total transformación e independencia del nuevo texto con respecto al de partida, por lo que preferimos una noción neutra, como consideramos que es *transposición*, que permita englobar tanto las versiones fieles como las libres a partir de un mismo texto de origen.

Otro de los motivos por el que nos inclinamos por esta opción es que la teoría genettiana de la que procede define la transposición exclusivamente dentro de los límites del triángulo intertextual en el cual se produce, identificando terminológicamente cada elemento. La propuesta de Gerard Genette (1982: 11) para el discurso literario de partida es la de *hipotexto*, que define como el texto anterior al proceso de transposición, mientras que para el discurso fílmico de llegada utiliza la de *hipertexto*, resultado final y acabado que se obtiene tras el proceso transpositivo. En caso de la relación existente entre ambos términos, Genette habla de *hipertextualidad*, término que designa *toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire*.

Dentro de las posibles relaciones de tipo hipertextual, la *transposición* es una transformación seria, *sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles* (237)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Además de Genette, también Wolfgang Iser (1989: 224-251) desarrolló un planteamiento terminológico tripartito, posterior al del francés. Para Iser, dado un texto de partida (*subject matter*) y uno de llegada (*register*), el paso de uno a otro supone un cambio cualitativo entre ambos, a consecuencia del cual se abre un espacio nuevo entre ellos que se denomina *intratexto* (que sería el equivalente terminológico de la transposición). El intratexto se define, por tanto, como el espacio liminal existente entre dos polos formado por los elementos necesarios para crear algo nuevo y diferente partiendo del primero.

Habiendo quedado clara la terminología elegida y su significado, así como todo lo referente a las partes que intervienen –texto novelístico y texto filmico– debemos plantearnos ahora cómo debemos proceder al análisis de una transposición cinematográfica.

Hasta hace bien poco, la mayor parte de acercamientos analíticos al fenómeno de la transposición se han limitado a valorar cuantitativa y/o cualitativamente la dependencia del texto filme con respecto al texto narrativo de partida, elaborando para ello una tipología clasificatoria para determinar qué grado de fidelidad le corresponde a una transposición determinada.

En esta línea de propuestas se sitúa la clasificación desarrollada por Pio Baldelli (1966), quien defiende cinco posibilidades diferentes a la hora de realizar una transposición filmica. En primer lugar, distingue los filmes fieles al texto original, pero que aprovechan la historia y los personajes de una obra literaria con fines fundamentalmente comerciales. En segundo lugar, estarían las transposiciones parciales, que sólo desarrollan determinados episodios narrativos del texto original que remiten indispensablemente a aquel. En tercer lugar, filmes que sólo tratan de ilustrar el texto original, de los que son un retrato fiel. En cuarto lugar, los filmes que desarrollan por su cuenta determinados aspectos del original literario y, por último, aquellas transposiciones en las que el texto literario solo sirve como punto de partida para una creación original<sup>51</sup>.

Más sencilla, aunque dentro de la misma línea, es la propuesta de Geoffrey Wagner (1975: 219-231), quien distingue entre *transposición*, que sería una

---

<sup>51</sup> Urrutia (1986: 9-10), tomando como base la clasificación de Baldelli, añade un sexto tipo: *una forma de adaptación que, utilizando también la obra literaria como punto de partida, podría reelaborar o criticar el texto (...), propondría lecturas de la obra literaria*. Urrutia no parece darse cuenta aquí de que, en realidad, toda transposición filmica supone una lectura particular del texto del que parte.

adaptación fiel; *comentario*, filme que introduce variantes con respecto al texto original y *analogía*, que se correspondería con la última categoría de Baldelli, es decir, transposición libre, que sólo toma el texto literario como punto de partida para crear algo diferente.

Igualmente tripartita es la clasificación establecida por Dudley Andrew (1984: 96-106), que diferencia entre el *borrowing*, modelo de transposición que remite a un original fácilmente reconocible –un mito, por ejemplo– aunque sufra grandes transformaciones; *intersection*, cuando la transposición intenta reflexionar sobre el texto de partida y la *fidelity of transformation*, que permanece fiel al esquema narrativo original<sup>52</sup>.

Es cierto que en un estudio comparativo-textual debemos tener en cuenta las diferencias diegéticas fundamentales que se han introducido tras el proceso transpositivo en el hipertexto o texto de llegada con respecto al original, pero éstas no deben establecerse mediante criterios valorativos y tan poco precisos<sup>53</sup>, como algunos de estos intentos clasificatorios suponen, sino más rigurosos y objetivos.

En este sentido, un buen punto de referencia analítico cuando se trata de determinar las diferencias que se establecen entre ambos textos en el nivel de la diégesis lo constituye la propuesta elaborada por Mouren<sup>54</sup> (1993: 113-122). Para

---

<sup>52</sup> Dentro de esta última modalidad, Andrew distingue dos tipos de fidelidad: *fidelity to the letter* y *fidelity to the spirit of the text*. Las primeras mantendrían los elementos ficcionales básicos del original, mientras que las segundas respetarían aspectos más intangibles como el tono, el ritmo, en realidad, imposibles de transferir dado que dependen en gran medida del sistema expresivo en el que han sido codificados.

<sup>53</sup> En general, estas propuestas clasificatorias tendían a valorar más positivamente aquellos filmes que se alejaban del texto original que los que se mantenían completamente fieles a él. Esto último, como comenta el propio Wagner (1975: 222), *has been the most pervasive method used by Hollywood throughout its history. We shall see that it has also been the least satisfactory*. Como hemos comentado anteriormente, cualquier estudio comparatista riguroso debe evitar criterios valorativos de cualquier tipo.

<sup>54</sup> Existen otras clasificaciones además de las incluídas aquí. Hemos querido referirnos a las más emblemáticas y pioneras. Si se consulta alguna otra posterior (Bettetini, 1986: 93) se comprobará que son casi una repetición más o menos tipificada de las mencionadas aquí. Por último nos hemos

este crítico, generalmente hay modificaciones del marco espacial, temporal y también del contexto social. Con frecuencia, el motivo de estas transformaciones suele ser un intento de aproximar el mundo ficcional al espectador, con el fin de hacer más asequible a éste el proceso de recepción que exigen los mecanismos comunicativos de cualquier filme. Y así, cuando el hipotexto remite a un país geográficamente lejano o históricamente remoto, el hipertexto traslada la acción narrativa a unas coordenadas espacio-temporales más próximas al espectador.

También en el nivel de las acciones que constituyen la intriga del hipotexto, el director del filme decide cuáles pueden ser utilizadas en el hipertexto. Una *transposición literal* guardará las mismas acciones y encadenamientos que el texto escrito, mientras que una *transposición libre* modificará no sólo las acciones, sino también su orden en el discurso narrativo.

Un tercer elemento diegético que suele verse afectado en el paso de uno a otro texto son los personajes, especialmente en cuanto a su número, edad y sexo. Estos cambios se deben habitualmente a necesidades económicas, de producción.

Por último, en función del volumen de episodios narrativos que se hayan incluido en el hipertexto podremos encontrarnos ante una *transposición literal*, en la que se respeta la historia del hipotexto al máximo; *parcial*, si sólo toma un aspecto o episodio concreto y lo desarrolla ampliamente; *puntual*, si extrae un mínimo detalle y lo desarrolla libremente; *plural*, cuando parte de dos o más hipotextos y los funde en un único hipertexto y la *ficcionalizante* o *narrativización*, si tiene su origen en un texto no ficcional.

---

detenido en la de Mouren porque es la única que no se limita a ofrecer una tipología del resultado final, sino que también intenta determinar en qué nivel y por qué se producen los principales cambios diegéticos en el proceso de transposición fílmica a partir de un texto de ficción verbal.

Con el paso de los años, la atención al fenómeno de la transposición ha ido ampliándose desde el nivel de la diégesis también hacia el del discurso.

*En tal sentido, puede decirse que las reflexiones en torno al hecho de la adaptación han estado determinadas por el desarrollo de la teoría literaria y los diversos planteamientos de ésta –semiótica, pragmática, estética de la recepción, teoría de los polisistemas- han sido aplicados a la explicación de aquella, con el resultado de un cada vez más notable aumento de la precisión de los análisis y de la matización de los fenómenos abordados. (Pérez Bowie, 2003: 15).*

Es necesario pasar revista, por ello, a algunas propuestas analíticas para tratar de establecer el criterio sobre el que se sustentará nuestro propio análisis transpositivo a nivel discursivo<sup>55</sup>.

Existen investigaciones que abordan la transposición tomando como base teórica la distinción propuesta por Roland Barthes (1967) entre *vêtement-écrit* o *filme-escrito*, es decir, el guión, que toma de la novela el argumento que desarrolla, y *vêtement-image* o *filme-imagen*, discurso filmico formado por imágenes y, por tanto, autónomo por su naturaleza de la creación de la que partía. Ambos son discursos de una historia previa que se supone, pero el film-imagen es efecto del filme-escrito, es anterior a él y a él remite directamente, y no a la novela.

Sobre este planteamiento teórico, propone Urrutia (1984: 81-96) su metodología analítica de la transposición, aunque introduce variaciones. De hecho, no centra su análisis en la confrontación de estas dos entidades textuales, el guión y el filme, ni tampoco opta directamente por comparar el texto novelístico y el filme, como cabría esperar en un análisis de este tipo; la base textual de su análisis la

---

<sup>55</sup> Revisaremos aquí las propuestas que, desde la misma perspectiva semiótica que hemos venido reivindicando para el estudio de las relaciones entre novela y filme, proponen una metodología general para el análisis de cualquier transposición. En este sentido, es muy frecuente encontrar estudios específicamente centrados en el estudio de una transposición filmica determinada pero sin el respaldo de una base teórica sobre la que sustentarse y de la que poder extraer un planteamiento analítico general.



constituyen la novela y el guión pues, en opinión del crítico, *es en la relación que establecen donde se plantean los problemas de la adaptación* (81). Además, enfrentar novela y guión permite olvidar la expresión y centrarse en la comparación de las formas de contenido.

Un estudio comparatista no debe descuidar cierta atención al guión porque supone un puente entre la expresión verbal y la filmica, en la medida en que ayudará a entender en muchas ocasiones el modo en el que el filme resuelve determinados episodios novelísticos porque en él *se producen las primeras configuraciones cinematográficas de la versión verbal de la novela* (Paz Gago, 2004: 22). Sin embargo, un análisis transpositivo no puede ignorar precisamente el objeto central de su estudio, el resultado final, el texto filmico, ni tampoco sus diferencias expresivas con respecto al texto de origen, pues son precisamente ellas las que explican la mayoría de las diferencias en el plano del contenido.

También desde una perspectiva semiótica, pero con un referente teórico distinto, desarrolló Patryck Cattrysse (1992 y 1994) su análisis de la transposición cinematográfica. Su propuesta aborda el proceso transpositivo desde la teoría de los polisistemas, a la que ya nos referimos anteriormente, formulada por Itamar Even Zohar. Cattrysse (1994: 43) rechaza anteriores acercamientos analíticos al fenómeno de la transposición, centrados en determinar el grado de fidelidad con respecto al texto fuente, porque a consecuencia de ello se han ignorado otros factores que determinan la producción y recepción de una transposición filmica. En su opinión, *the film adaptation has hardly been examined as a proper type of text, and neither have the possibly systematic relations between the functioning of a group of film adaptations and their respective adaptation process.*

A partir de ahí establece una metodología basada en un conjunto de normas que analiza la transposición filmica desde dos ángulos. Por un lado, como un producto acabado dentro de un contexto histórico-cultural determinado, se examinarán cuestiones que conciernen a la actividad social y comercial del filme – referencias al autor del texto original, promociones publicitarias del filme como transposición...- y a su recepción como tal. Por otro lado, como proceso transpositivo de un sistema a otro, se atenderá a normas de producción generales que actúan antes del proceso de transposición y suponen un conjunto de factores pertenecientes al contexto histórico, social y cultural que pueden condicionar las decisiones sobre la transposición –por ejemplo, la elección del modelo textual- y a normas transformacionales que consisten en comparar el texto de partida y de llegada con el fin de establecer los mecanismos de equivalencia y los elementos invariables, limitándose a describirlos, sin valorarlos<sup>56</sup>.

Pese al rigor analítico y la base teórica adecuada que la sustenta, consideramos que la propuesta de Cattrysse se detiene en el análisis de muchos aspectos extratextuales que no son necesarios desde una perspectiva estrictamente textual y comparatista, la cual debe basarse, a nuestro entender, en una confrontación exclusiva de las entidades textuales (correspondiente a la última parte del método de Cattrysse), dejando cuestiones de tipo socio-cultural o comercial para un estudio centrado en el hipertexto filmico.

En esta línea exclusivamente textual se sitúa el planteamiento analítico de McFarlane (1996: 13) sobre las transposiciones filmicas, en las que distingue entre

---

<sup>56</sup> Luis Miguel Fernández recurre a este acercamiento analítico, aludiendo directamente en su planteamiento metodológico a las propuestas de Cattrysse y de otro discípulo de la teoría de los polisistemas al que ya nos hemos referido: G. Toury. Sobre su propia explicación de este tipo de análisis puede consultarse Fernández, 2000: 35-47.

transferencias, o elementos narrativos que *are revealed as amenable to display in film* y, en consecuencia, transferibles de un texto a otro y adaptaciones, aquellos elementos que no encuentran su equivalente exacto en el filme y, por ello, se integran a través de mecanismos diferentes. Para McFarlane, los primeros son de carácter narrativo y coinciden básicamente con lo que hemos venido llamando la *historia*, mientras que los segundos corresponden a aspectos discursivos fundamentalmente.

Por tanto, este autor apunta la necesidad de diferenciar los dos estratos del texto narrativo, historia y discurso, rechazando así otros métodos comparatistas tradicionales que valoraban la transposición filmica con la mirada puesta en el texto fuente. Con todo, el planteamiento de McFarlane es excesivamente reduccionista, si bien, como ya hemos apuntado, es posible detectar transferencias discursivas y no sólo diegéticas en una transposición al igual que adaptaciones diegéticas de determinados episodios novelísticos, además de las propiamente discursivas<sup>57</sup>.

En resumen, a la hora de analizar el proceso de transposición de novela en filme se impone un método semiótico comparativo textual, que tendrá en cuenta los dos niveles existentes en todo texto narrativo de ficción: la historia, señalando los cambios diegéticos –acciones, personajes, episodios narrativos- operados en el paso de texto novelístico a texto filmico y el discurso señalando qué técnicas comunes han sido aprovechadas y cómo se han resuelto las diferencias discursivas fundamentales entre ambos medios. Este procedimiento analítico se desarrollará en dos fases fundamentales, como señala Paz Gago (2004: 1-2):

*En una primera fase se trata de analizar el texto filmico y el texto novelístico independientemente, de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de*

---

<sup>57</sup> Así, como veremos, en la trilogía de *Los gozos y las sombras* se detectan técnicas discursivas, como el diálogo, que son comunes para el texto novelístico y el filmico e, incluso, algunas características del medio cinematográfico más que de la novela, como por ejemplo montajes paralelos para crear un efecto de simultaneidad narrativa.

*expresión, como obras de arte autónomas entre las que no existe relación ni de jerarquía ni de dependencia (...). Sólo posteriormente tiene sentido el estudio comparativo en el que deberán analizarse tanto los rasgos cinematográficos presentes en el relato verbal, (...) como las huellas de la narración verbal en el texto filmico (...). Desde una perspectiva comparatista deben tenerse en cuenta, pues, tanto las convergencias y divergencias de texto narrativo verbal y texto narrativo filmico como sus mutuas interferencias.*

Siguiendo esta propuesta, procederemos primero al análisis novelístico de la trilogía torrentiana *Los gozos y las sombras* dentro del conjunto de su escritura novelística, a continuación al análisis filmico de la serie de televisión también dentro de la totalidad de sus actividades cinematográficas y, por último, al estudio comparativo-textual del proceso transpositivo que separa y conecta uno con otro.

#### **1.4. Teorías comparatistas de Torrente Ballester sobre la narrativa ficcional: novela = cine.**

En paralelo a su faceta de escritor de ficciones, Gonzalo Torrente Ballester desarrolló una labor como crítico a través de la cual reflexionó en varias ocasiones y desde distintas perspectivas sobre los cruces entre literatura y cine<sup>58</sup>. En concreto, existe un primer grupo de textos a lo largo de los cuales y desde una perspectiva comparatista, don Gonzalo contrasta las capacidades narrativas de la novela y el filme, poniendo de manifiesto sus puntos en común, así como las limitaciones narrativas de cada soporte en la construcción de un relato o en la transposición de un medio a otro.

---

<sup>58</sup> A lo largo de nuestro estudio pasaremos revista al conjunto de textos de temática cinematográfica del escritor que hemos localizado a través de diversas fuentes, fundamentalmente, en compilaciones de sus artículos periodísticos, ensayos críticos y cuadernos de trabajo. Como en este caso, cada grupo de textos con idéntica temática nos servirán para tratar de reconstruir diferentes teorías relacionadas con estos dos soportes narrativos y probarán la coherencia de su pensamiento, asentado sobre idénticos planteamientos tanto en el terreno teórico como en el práctico.

Mediante un detenido análisis de estos artículos, trataremos de reconstruir su teoría sobre la narración ficcional, territorio común, como comprobamos recientemente, de la novela y el cine, fundamental para entender por qué elementos de tipo fílmico tuvieron cabida en su novelística y viceversa.

Como tendremos oportunidad de comprobar, en este conjunto de textos llama la atención el rigor teórico y la actualidad de sus juicios, equiparables a los de algunos de los teóricos comparatistas españoles más destacados de los últimos tiempos. Además, hay un radical cambio de actitud entre los años anteriores y posteriores a su carrera guionística, manifestando en los primeros años una gran desconfianza hacia la capacidad narrativa y la naturaleza artística del cinematógrafo, para pasar posteriormente a considerarlo como un soporte narrativo muy eficaz. Sólo cuando se detiene a valorar la eficacia narrativa de los dos medios pesará más, en ocasiones, su faceta de novelista frente a su labor como guionista, lo cual le llevará a defender a ultranza la magnificencia de la palabra frente a la imagen.

Antes de su experiencia guionística, Torrente Ballester asistió con bastante desconfianza a la aparición del cine sonoro. De la misma forma que algunos escritores se habían manifestado, a principios de siglo, en contra del nuevo invento del cinematógrafo, sintiéndolo como una amenaza inminente para el arte literario, el joven Torrente se declara en 1930 en contra de la última innovación tecnológica del cine: la incorporación del sonido a los filmes<sup>59</sup> y considera el resultado de esta nueva fusión de la imagen con la palabra, *en los mejores casos, teatro fotografiado (...), muestras de un arte híbrido: que quiere ser teatro y cine a la vez, y no es una cosa ni*

---

<sup>59</sup> Se trata, en concreto, de un artículo publicado en el periódico *La Tierra* el 27 de diciembre de 1930 con el título "Sobre los Talkies. Presente y futuro del cine hablado", firmado con el pseudónimo de F. Freire de Cal y que aparece recogido por Vázquez Aneiros (2002: 142-143).

*otra, sin que por esto se haya emancipado como arte independiente (cfr. Vázquez Aneiros, 2002: 142).*

Aunque tardará poco tiempo en cambiar de actitud al respecto, en un primer momento, contrapone la literatura, como un arte completamente consolidado, frente al cinematógrafo que, según el escritor ferrolano, todavía no ha creado una auténtica obra de arte: *¿Por qué, pues, en veinte años de cine, no han aparecido (...) obras que resistan los años? ¿Por qué aún no se produjo la obra magna de cine hablado que sea como la Iliada en el umbral de la literatura, señaladora de rutas? (142).*

Este hecho, totalmente subjetivo, le sirve a Torrente Ballester para establecer una relación de subordinación entre la literatura y el cine basada en los evidentes puntos en común de ambos medios –la narración de ficciones–, en la que éste último, desde un nivel muy inferior, se supedita a la primera:

*Sucede en esta coexistencia de dos artes similares y de muy distinto valor que si el uno se apoya en la vida del otro es, precisamente, el que dicta normas y caminos. Todas las modalidades artísticas inferiores utilizan reglas dadas por obras de más valía, generalmente anteriores en el tiempo. En el caso del cine, no existe quien dé normas. En los últimos tiempos del cine mudo, la aparición de algunas bandas de minoría parecían marcar una nueva época. Pero fue una evolución que mató el nacimiento del talkie (143).*

En este estado de cosas, la situación del cine sonoro no es, para Torrente demasiado alentadora: *el cine hablado marcha a la muerte*. Pese a todo, el autor de *La saga/fuga de J.B.* declara, desde época muy temprana, tener cierta esperanza en el futuro, el cual *depende de la aparición de la obra únicamente fotogénica, independiente de otras artes, normal. Esperamos en ella. Hay cineastas jóvenes e independientes que la intentan. Llegará. Hasta entonces, nuestra mejor acción en pro del cinematográfico, será señalar sus defectos (143).*

Por tanto, en los comienzos de su carrera literaria, Torrente Ballester negaba la equivalencia existente entre cine y novela como soportes expresivos de narrativa ficcional, estableciendo entre ambas una relación de subordinación basada en el dominio de la literatura sobre el arte muy inferior del cinematógrafo. Sin embargo, desde el momento en que conoció desde dentro, como conocía la novela, el séptimo arte, se produjo un cambio de perspectiva en el escritor.

Seis son los artículos que resumen el profundo cambio de actitud sobre las posibilidades narrativas y artísticas de novela y filme a raíz de su experiencia guionística y que prueban que el escritor ferrolano acabó reconociendo a ambos medios como dos modalidades similares de narrativa ficcional de distinta naturaleza expresiva: “Cine y Teatro”, “La libertad y el libro”, “Las técnicas de lectura”, “Literatura y cine”, “Palabras e imágenes” y “¿Pueden más las palabras?”<sup>60</sup>.

Para Torrente Ballester, como para la mayoría de los comparatistas que se ocupan de las relaciones entre cine y literatura en la actualidad, la relación de equivalencia entre ambos medios se sustenta en su idéntica capacidad para crear universos ficcionales que abastezcan al ser humano de vidas alternativas e imaginarias a su propia existencia:

*Cualquiera que sea la naturaleza de la narración, su existencia obedece a la necesidad que tienen los hombres, los muy civilizados lo mismo que los menos, de que se les cuente algo. Esta necesidad no obedece a razones personales, sino más bien específicas, las mismas que justifican otras artes: el hombre es un ser menesteroso que necesita completarse: condenado a su*

---

<sup>60</sup> El primer artículo fue publicado en el diario *Arriba*, el 17 de marzo de 1950 y el segundo en *El faro de Vigo* el 22 de abril de 1965. Ambos aparecen recogidos en la selección de textos realizada por Vázquez Aneiros en su estudio sobre las relaciones de Torrente con el cine (2002: 145-148 y 150-152 respectivamente).

Los cuatro artículos restantes aparecen recogidos en *Cotufas en el golfo*. El primero (Torrente, 1986: 30-32) figura con fecha de 1981. El segundo (458-461), fue escrito en 1985, a diferencia de otro artículo homónimo y anterior, en el mismo volumen, que es una crítica cinematográfica de 1982 (173-176) sobre la película *Tristana* de Luis Buñuel que Torrente contrasta con su original galdosiano y al cual nos referiremos en otro momento. El tercer y cuarto artículos fueron escritos en 1985, uno a continuación del otro (505-511).

*propio destino, desearía vivir mucho: encerrado en sí mismo, necesita salir fuera de sí* (1986: 506).

Y para satisfacer esa necesidad tan válida resulta la narración mediante palabras como a través de imágenes, pues, como señala el comparatista Paz Gago, en total consonancia con lo sugerido por el autor de *La saga/fuga de J.B.*, son dos ámbitos artísticos que comparten un mismo espacio, el espacio de la ficción. Ámbitos privilegiados de la narrativa ficcional, la novela y el filme comparten esa capacidad de fascinación que sumerge a los lectores y espectadores en los universos ficcionales creados en los relatos verbales y recreados visualmente en los relatos cinematográficos (1999a: 198).

La permanente vigencia de los planteamientos comparatistas de Torrente no sólo es debida a su capacidad para detectar que los rasgos inherentes de la narratividad y la ficcionalidad son comunes al cine y la novela, sino también para entender que el uso de uno u otro medio expresivo es fruto de una evolución cultural y social que él, en general, considera positiva, aunque no puede evitar cierto tono catastrofista:

*Los educadores, los pedagogos se han dado cuenta hace ya tiempo de sus posibilidades en orden a la formación intelectual de los hombres, y ya se piensa en que, en un futuro no demasiado lejano, la lectura y la escritura como bases de nuestra educación están llamados a desaparecer (...). Con lo cual el libro se convertirá automáticamente en un instrumento arcaico. (Cfr. Vázquez Aneiros, 2002: 151).*

Del mismo modo que ha sido expuesto en el inicio de este capítulo metodológico, el escritor ferrolano abre el camino, primero de un modo más reticente que unos años después<sup>61</sup>, a la llegada de nuevos soportes que serán tan válidos como

---

<sup>61</sup> En esta línea de reflexión sobre los distintos soportes expresivos de la narración, se observa nuevamente una evolución en el pensamiento del autor. Y así, frente a la cita que figura a continuación en nuestro análisis procedente de un artículo de 1985, donde abre cordialmente las puertas a nuevos medios de expresión audiovisual, en otro texto anterior, de 1965, si bien se muestra



los anteriores siempre y cuando satisfagan las necesidades narrativas del ser humano: *¿el arte de narrar con imágenes acabará con el arte de contar con palabras? (...)* *Mediante imágenes o palabras, y quizá de otras maneras, aún no imaginadas, aunque posibles, al subsistir la necesidad del relato, subsistirá el relato mismo* (Torrente, 1986: 506).

De hecho, aunque Torrente desconocía las posibilidades expresivas que las nuevas tecnologías –informática, internet, nuevos efectos audiovisuales, realidad virtual...- iban a brindar a las narraciones novelísticas y filmicas en los veinticinco años siguientes a la publicación de este artículo, en ese preciso momento, él ya podía adivinar que la misma situación de desconcierto que le produjo a los escritores, y a él mismo, la aparición del cinematógrafo, se podría repetir entre los cineastas con la aparición del video, nuevo soporte audiovisual que permitía una lectura individual del texto filmico. Por otro lado, el escritor ferrolano era consciente de que el video equiparaba el modo de recepción de la novela y el filme: *Lo que ahora está sucediendo no es más que una variante, que entraña al mismo tiempo la crisis del propio cine: el relato en imágenes nos entra en casa (...) nos es dado adquirirlo para nuestro uso personal y libérrimo, en forma de un vídeo, más o menos como se adquiere un libro y, al igual que el libro, almacenarlo* (506).

Por tanto, aunque Torrente se siente inicialmente amenazado, como escritor, por la llegada de nuevos soportes de la narración ficcional, pronto aboga por la pacífica convivencia entre unos y otros medios expresivos, que se resolverá del modo

---

igualmente consciente de la evolución existente en los sistemas de expresión artística, siente esa evolución como una amenaza para la literatura contra la que hay que luchar: *Se nos habla de una cultura de la imagen: defendamos contra ella la cultura de la palabra escrita, que es, a pesar de todo, nuestra esperanza y nuestro refugio* (Vázquez Aneiros, 2002: 151-152). En cualquier caso, no debemos considerar este testimonio como algo negativo o contradictorio con lo que llegará a defender veinte años después, sino, por el contrario, una prueba evidente de su madurez intelectual, que supo evolucionar con el tiempo, como los propios sistemas de expresión de lo narrativo.

más conveniente y efectivo para el ser humano, como ha sucedido con anterioridad a lo largo de la historia:

*Estoy, pues, intentando justificar la existencia de la narración en imágenes, y lo hago en un momento en que no podemos prever a qué extremos de perfección llegará y qué mundos de belleza será capaz de descubrirnos. Es una técnica que comienza y su futuro es impredecible (...). Pero el caso es que, hasta ahora, no sólo no se ha dejado de escribir novelas, no sólo la novela no es un género arcaico, sino que se escriben y publican más títulos que nunca (...). Afirmino su existencia y, de momento, su persistencia (507-508).*

Lo que el escritor ferrolano demuestra con estas palabras es lo que comparatistas, cuyos planteamientos ya hemos analizado, como Jenaro Taléns (1994) o Paz Gago (1999a y b) han confirmado años después: la narración ficcional, (o el fenómeno literario en un plano más general) es algo imperecedero, pero los soportes a los que ésta recurre para su expresión están sometidos a un proceso de evolución que los transforma o, incluso, los sustituye por otros nuevos debido a la necesidad de adaptarse convenientemente a las necesidades comunicativas del ser humano en cada época histórica.

El testimonio de Torrente Ballester se sitúa también en esta línea teórica y su indudable importancia reside precisamente en manifestar tantos años atrás una actitud tan innovadora, sobre todo, teniendo en cuenta que su faceta literaria principal era la de novelista. Como veremos, esta profesión únicamente determinará una mayor inclinación por el texto novelístico sobre el filmico a la hora de valorar la eficacia narrativa de cada uno de estos soportes, pero sólo tras haber admitido previamente la convivencia de los dos medios de expresión narrativa que caracterizaron la época que le tocó vivir, sin aventurarse a especular demasiado sobre su futuro: *como yo no soy profeta (...) no me atrevo a asegurar que para entonces (refiriéndose a dentro de un par de siglos), la imagen haya sustituido a la palabra*

(...). Hoy en día hemos ganado tiempo para leer otros diarios y otros libros o para recibir mensajes por otros procedimientos. ¿Quién duda que es una ganancia? (1986: 31).

Pero además de equiparar cine y novela a través de los rasgos que ambos soportes comparten, Torrente, como si de un comparatista se tratase, también fue consciente de las diferencias que los separan. La más evidente es que *aún cuando novela y cine coincidan, como ya vimos, en la potencialidad común de narrar, el instrumento con que trabaja cada una de esas artes es muy distinto: la palabra frente a la imagen* (Villanueva, 1999: 217), algo que tampoco pasó desapercibido para el escritor ferrolano cuando indicaba que así como en el teatro, a pesar de la posibilidad de la representación, el texto impreso *es la sustancia misma del drama* (...), *tratándose de cine, sin ser un elemento adjetivo, es necesario reconocer que la sustancia le corresponde a la imagen* (1986: 459).

Torrente oponía, en este caso, cine y teatro (y no novela) para dejar claro que, pese a que cada una de estas modalidades narrativas recurre a la utilización de distintos sistemas semióticos para su expresión, el código fundamental en cada uno de ellos es distinto: el verbal en el teatro y el visual en el cine, por lo que el planteamiento resultaría igualmente adecuado para la novela. Este testimonio contradice, además, su primitiva descalificación del cine, años atrás, como “teatro fotografiado” y, en consecuencia, prueba que el escritor ferrolano llegó a tener completamente claras no sólo las diferencias expresivas que separan al género dramático del séptimo arte, sino también las pragmáticas, como se deduce de la siguiente cita:

*Estoy convencido de que no sólo los medios expresivos del cine y del teatro, sino los fines de cada uno de ellos en relación con el público, son*

*completamente distintos (...). Lo que el espectador busca en el cine difiere de lo que busca en el teatro (...). Pero lo que sí podemos dar por sentado es que el cine y el teatro tiene escasamente que ver el uno con el otro. Y que si alguno de ellos desaparece, será por su propia ley, por la muerte que lleva dentro, y no porque el otro asfixie su existencia. (146 y 148).*

Ciñéndonos de nuevo a los sistemas expresivos, ya hemos visto que hoy en día los semiólogos afirman la existencia de un lenguaje cinematográfico no verbal cuya complejidad ha ido aumentando en consonancia con los avances tecnológicos que se han producido en este campo artístico desde sus comienzos. Así, en un principio, las imágenes de los filmes sólo se veían acompañadas de textos escritos, intercalados para asegurar la correcta interpretación de lo que el espectador veía en la pantalla, y de música en directo, que también trataba de mantener cierta correspondencia semántica con la escena a la que acompañaba.

La llegada del cine sonoro y con él la introducción de códigos verbales en el filme supuso un antes y un después para el lenguaje cinematográfico, basado, a partir de entonces, en un sincretismo entre la imagen y la palabra que continúa vigente. La importancia de la fusión entre estos dos medios expresivos, si bien fue en sus comienzos criticada por Torrente Ballester, como hemos visto, es ya en estos años contemplada no sólo como algo natural, sino además positiva, hasta tal punto que, para él, esta unión de la imagen con la palabra no resulta equiparable a ninguno de los restantes códigos que normalmente se manifiestan durante la proyección de un filme: *El cine difícilmente llegará a prescindir de la palabra, pero el maridaje de ésta con la imagen es ya de tal naturaleza, que quizá sea el único matrimonio realmente indisoluble que podemos señalar en nuestro tiempo (460).*

El empleo de distintos lenguajes para cada uno de estos soportes implica que cada cual cuenta con su propio inventario de recursos y técnicas narrativas, algunos

de los cuales pueden ser comunes a ambos medios o, incluso, ser prestados y adaptados mutuamente a sus particulares códigos expresivos. En este sentido, don Gonzalo no reflexionó sobre los préstamos o intercambios expresivos entre uno y otro medio, aunque recurrió a ellos en su propia obra, pero sí llevó a cabo un atento repaso de los recursos o técnicas narrativas más características de cada uno, con el fin de valorar cuál de los dos estaba dotado de mejores capacidades narrativas. Aquí es donde encontramos una mayor falta de imparcialidad, justificada por su profesión de novelista, mucho más prolongada en el tiempo y más importante que su faceta como guionista.

Torrente Ballester es consciente de que tanto la novela como el cine poseen límites expresivos que le impiden plasmar mediante lenguaje verbal o visual determinados aspectos de la vida humana: *Hay acontecimientos que no pueden ser relatados con imágenes ni con palabras que los sugieran y sobre ellos el cine no extiende su jurisdicción, aunque a veces lo intente* (509). Algunas de esas lagunas expresivas son comunes a ambos medios:

*Las artes literarias, por su propia estructura, pueden reproducir lo uno en movimiento, más no lo múltiple simultáneo. Es una propiedad de que dispone, en cambio, la música (...). El cine hizo algunos ensayos de superposición de imágenes (...). Como norma de uso constante no da resultado<sup>62</sup>: si el cine quiere contar dos historias paralelas, tiene que hacer lo mismo que la literatura: fragmentarlas en unidades menores y alternativas. La literatura, así como el cine, son sucesivos; la música, acabo de decirlo, admite otras complejidades temporales* (509).

Aún más que el efecto de simultaneidad, en general, la transmisión de todo aquello que pertenece a la esfera de los sentimientos de los personajes, sus

---

<sup>62</sup> Aunque aquí Torrente se muestra reticente a admitir la mayor eficacia del cine sobre la novela a la hora de narrar acciones simultáneas, gracias al desarrollo de técnicas filmicas tales como el montaje paralelo, en la práctica sí se mostró consciente de los mejores resultados obtenidos por el cine sobre la novela, recurriendo a procedimientos narrativos de raíz filmica para tales situaciones narrativas, como tendremos ocasión de comprobar.

sensaciones, sus pensamientos más íntimos, resulta especialmente difícil de plasmar tanto en los géneros narrativos visuales como verbales.

La poesía lírica, por tratarse de un género literario en el que predomina la subjetividad, recurre al empleo de figuras retóricas que tratan de recrear esas sensaciones y sentimientos. Aunque la novela y el cine están igualmente autorizados para emplearlas cuando el contexto así lo requiere, su uso en este tipo de textos no es muy frecuente. Torrente, desde su propia experiencia, conoce muy bien este tipo de condicionamientos expresivos: *el narrador tropieza frecuentemente con realidades de este orden inefable, de las que no puede prescindir la narración, y que no pueden expresarse de manera directa* (510), pero el haber sido en más ocasiones narrador de novelas que de filmes, condiciona su valoración sobre la eficacia narrativa de cada uno de los dos medios a la hora de describir sentimientos y sensaciones por medio de metáforas u otras figuras retóricas similares.

Por eso afirma convencido que *no todas las metáforas, aunque sean visuales, pueden ser reproducidas por el cine. No creo que pisando la dudosa luz del día, puesto en imágenes, alcanzase el mismo grado de perfección poética que el verso gongorino en su contexto (...). En la metáfora hay materia visual y algo que no lo es (...). Llevada al cine, tiene que eliminarlo* (510).

A nuestro juicio, el error de Torrente reside en creer que el cine debe plasmar en imágenes las mismas metáforas que encontramos en los textos poéticos o novelísticos. No tiene en cuenta aquí que el cine posee su propio lenguaje y a través de él puede crear sus propias metáforas, como se ha encargado de demostrar Gerstenkorn (1995). Lo que pasa es que no tienen por que ser idénticas a las de un texto escrito, incluso cuando estén tomadas de él; lo único importante es que el

resultado, es decir, lo que esa metáfora sugiera, si sea lo mismo que encontramos en el texto escrito.

El escritor ferrolano llama la atención sobre la importancia que debemos concederle a la palabra en los textos escritos, diciendo que *hay textos (...) en que, tanto como lo que se dice, importa la manera de decirlo, y esta manera requiere cierta atención demorada* (31), sin darse cuenta de que esa misma afirmación resulta igualmente apropiada para el lenguaje cinematográfico, la única diferencia estriba en que esa *manera de decirlo* simplemente difiere de la de un texto escrito exclusivamente con palabras, pero no es mejor ni peor.

En otras ocasiones, Torrente parece rectificar su visión parcial sobre lenguaje cinematográfico y literario, pues contamos con testimonios, como el que incluimos a continuación, que contradicen la anterior postura del autor respecto a la ineficacia de las metáforas cinematográficas:

*Una cosa es leer Romeo y Julieta y otra tenerlo en casa según la versión de Passolini, quien lo ha dotado de unas imágenes que a mí no se me hubieran ocurrido jamás, y que contemplo con verdadera delectación no sólo por su belleza intrínseca, sino porque a su manera complementan el drama, le sacan a relucir algo que va implícito en el texto y que el lector no siempre descubre por sí mismo. Es indudable que las manos de los amantes, al separarse, experimentaron una sensación de anhelo y de vacío que Passolini nos sugiere cuando nos ofrece la visión de las manos alejarse una de otra acariciando la piedra. Claro está que no todos los realizadores son Passolini o Visconti... pero ellos solos justifican la existencia de un invento que nos permite ver a nuestro gusto el drama de Shakespeare o la historia del Gatopardo. Y otras más, por supuesto. (507).*

En esta cita, perteneciente a otro de sus artículos comparatistas<sup>63</sup>, Torrente es capaz de apreciar los logros expresivos que permite alcanzar el buen uso del lenguaje cinematográfico, capaz de superar la eficacia comunicativa del texto dramático original en un pasaje de evidente significado simbólico, precisamente a través del uso de una metáfora visual de una mano acariciando una piedra. Aunque el autor de *La saga/fuga de J.B.* puntualiza que no todos los cineastas son capaces de desarrollar estas magníficas dotes expresivas, ello no es razón suficiente para negar la existencia de ese potencial al lenguaje filmico, como lo ha hecho anteriormente, pues del mismo modo podría decirse que no todos los novelistas alcanzan la grandiosidad narrativa de Cervantes o Clarín y no por ello deja de existir la posibilidad de escribir buenas novelas.

Todavía hay un último componente narrativo sobre el que Torrente reflexiona desde una perspectiva comparatista y nuevamente desde la parcialidad de su tarea de novelista: el ritmo. Éste es para el escritor ferrolano otro resorte que comparten la narración verbal y la cinematográfica: *Evidentemente, la narración cinematográfica tiene o debe desarrollarse con ritmo: no es una condición estética, sino técnica, sin la que se pierde eficacia narrativa. Coincide con uno de los muchos componentes rítmicos del relato verbal, cuyo movimiento, también por exigencias técnicas, requiere un ritmo* (511).

Sin embargo, para Torrente Ballester el ritmo de la novela es susceptible de alcanzar unos valores estéticos mediante los cuales *se trasciende la palabra en*

---

<sup>63</sup> En concreto está extraída de “Palabras e imágenes”, cuyos puntos principales ya han sido comentados a lo largo de este apartado. El artículo en el que Torrente pone en entredicho la eficacia narrativa de determinados resortes expresivos del lenguaje cinematográfico oponiéndolos a los buenos resultados que estos mismos recursos obtienen en el lenguaje verbal está escrito a continuación y se titula “¿Pueden más las palabras?”. Como la propia pregunta retórica sugiere, el autor tratará de defender la supremacía narrativa de la palabra frente a la imagen, contradiciendo algunos de los principios teóricos comparatistas expuestos con un gran rigor en artículos anteriores, ya analizados.



*cuanto significado, (...) y a veces se alcanza, como el poema, una identificación con el ritmo general del universo y que, en modo alguno, están al alcance de ningún filme: la imagen visual no goza de esa cualidad* (511).

Curiosamente, es al intentar explicar las causas de esa inferioridad expresiva de los filmes con respecto a las novelas cuando, una vez más, demuestra su parcialidad y la falta de coherencia teórica de su propio planteamiento: *el cine, si quiere aproximarse, necesita echar mano de la música* (Muerte en Venecia<sup>64</sup>) (511). Y llega a ofrecernos, incluso, como ejemplo, este filme de Visconti, donde el ritmo narrativo traspasa el significado real de las imágenes, otorgándole un valor simbólico añadido y contradiciendo así todo lo dicho anteriormente.

Torrente sabe que la imagen es el principal código comunicativo que maneja el discurso filmico, su sustancia de expresión, como él mismo llegó a declarar en otro de sus artículos aquí analizados, pero no es el único. Entre los códigos sonoros de los que dispone el séptimo arte, la música es uno de ellos, por lo que, también en lo referente al ritmo narrativo, novela y cine son susceptibles de alcanzar, a través de sus respectivos códigos semióticos, idénticos resultados.

En general, las aparentes contradicciones de la teoría comparatista sobre la narración ficcional novelística y filmica de Torrente Ballester no son más que signos de un proceso de evolución intelectual que le llevó a entender y defender la idéntica validez de estos dos soportes expresivos para la narración de ficciones.

---

<sup>64</sup> El filme al que remite esta cita fue dirigido por Luchino Visconti en 1971 y está basado en un guión adaptado por el propio Visconti y Incola Badalucco a partir de la novela homónima de Thomas Mann publicada en 1911. Además del valor simbólico que adquiere el sincretismo entre imágenes y banda sonora en determinados momentos del filme al que Torrente hace referencia, los puntos de encuentro fundamentales entre esta transposición filmica y su texto narrativo original han sido objeto de estudio del comparatista gallego Darío Villanueva (1996 y 1999).

En la línea de los planteamientos metodológicos expuestos en este trabajo, Torrente Ballester supo entender la aparición del cine sonoro y otros soportes de expresión audiovisual como fruto de una evolución natural del arte literario y no como meras amenazas a la existencia de la propia literatura. Frente a la mayoría de los autores literarios de su época que, como él mismo en un principio, condenaban el nuevo invento y profetizaban la muerte de la novela, don Gonzalo, a partir de su propia experiencia cinematográfica, dio siempre muestras de admiración hacia el nuevo soporte de ficciones.

Fue precisamente el haber mantenido contacto directo con este medio lo que explica su lucidez a la hora de establecer, desde una perspectiva comparatista, sus puntos en común y sus principales diferencias técnicas y expresivas, abogando por una pacífica convivencia de ambos soportes.

Únicamente, cuando trató de valorar la eficacia narrativa de los dos medios ante determinados contextos límites como la narración de acciones simultáneas o la expresión de metáforas, Torrente proclamó la superioridad de la palabra sobre la imagen. Sin embargo, en cualquiera de los casos señalados por el autor como prueba de esa superioridad narrativa de la palabra sobre la imagen, existen como contrapartida otros testimonios en los que prueba el buen rendimiento del soporte cinematográfico ante contextos similares. Así, por ejemplo, encontramos construcciones inspiradas en montajes paralelos para la narración de acciones simultáneas en algunos episodios de sus novelas o la mención a eficaces metáforas visuales presentes en filmes concretos sobre los que realiza una crítica muy positiva, que, en consecuencia, demuestran que esas valoraciones subjetivas no eran sino fruto de un apasionamiento momentáneo provocado por su labor de novelista.

De manera equivalente al modo en que el escritor ferrolano entendió la relación existente entre novela y cine, como sistemas expresivos de un mismo fenómeno artístico, abordaremos a continuación ambas facetas –la novelística y la cinematográfica- de su carrera literaria y, más concretamente, de una narración ficcional: *Los gozos y las sombras*.

## Capítulo 2

### La escritura novelística de Torrente Ballester



Amplitud y diversidad son dos términos que se ajustan perfectamente a la carrera literaria de este autor ferrolano. Don Gonzalo fue crítico, novelista, dramaturgo, guionista y en todas sus actividades como escritor dio muestras de una gran originalidad y calidad artística.

Su particular concepción de la literatura se plasmó de igual manera a nivel teórico –crítica, ensayo, que a nivel práctico –teatro, novela y cine-, como el siguiente análisis de cada una de estas facetas tiene intención de probar.

A pesar de que la novelística torrentiana no es el objetivo central de este estudio, consideramos necesario realizar un análisis de la misma, sin abandonar, no obstante, nuestro enfoque comparatista. En consecuencia y con el fin de hacer más evidente la coherencia ideológica y creativa de este artista y de facilitar un estudio posterior sobre los puntos de inflexión de la novela y el cine presentes en una de sus obras fundamentales, *Los gozos y las sombras*, hemos decidido dividir su carrera literaria y, a su vez, las distintas versiones textuales de esa obra en concreto, en tres grandes vertientes: la escritura novelística por un lado<sup>65</sup>, donde nos centraremos en el análisis del texto novelístico, la escritura cinematográfica por otro, atendiendo a la redacción de guiones y otros textos de temática filmica, y por último, la simbiosis de ambos tipos de escritura en el terreno teórico y práctico, analizando la transposición cinematográfica de la novela para proceder a continuación a la comparación textual de ambas versiones de la historia.

En este sentido, conviene tener en cuenta que su experiencia con distintos tipos de soportes narrativos –novela, teatro y cine fundamentalmente- fue determinante dentro de su proceso de maduración como escritor y constituye una

---

<sup>65</sup> Utilizamos el término “escritura novelística” en oposición al de “escritura cinematográfica” que manejaremos y justificaremos más adelante.

prueba fundamental de su empeño por encontrar el molde más adecuado para sus creaciones ficcionales, sin olvidar la huella imborrable que el manejo de cada uno de ellos dejará en su obra y que intentaremos señalar, cuando corresponda. Pero además, esta versatilidad expresiva del escritor es una característica esencial para tratar de establecer los parámetros generacionales de toda su obra literaria.

### **2.1. Parámetros generacionales de la novelística torrentiana.**

Una de las primeras cuestiones que debemos abordar en el análisis de la novelística de Torrente Ballester es la contextualización de su obra dentro de unas coordenadas histórico-literarias determinadas. Compartimos, pues, la opinión favorable que especialistas como Iglesias Feijoo (1986: 62) tienen sobre el controvertido concepto de *generación*, por cuanto pertenecer a una generación supone aludir a la convivencia, cuando se tiene una edad pareja, de una serie de acontecimientos históricos, políticos, sociales, culturales y literarios ante los que se reacciona.

Sin embargo, en el caso de este autor en concreto, no resulta precisamente clara su inclusión dentro de una corriente o grupo literario determinado, por lo que, tras tener en cuenta algunos estudios críticos sobre el tema, que repasaremos a continuación, así como la perspectiva comparatista que vertebra nuestro estudio, vincularemos a don Gonzalo con un grupo formado por otros dos novelistas, Camilo José Cela y Miguel Delibes. Además de coincidencias de orden cronológico y estético, estos tres autores comparten una estrecha vinculación con el medio cinematográfico, que también repasaremos, con el fin de constatar la validez de nuestra hipótesis de trabajo: la existencia de una generación de novelistas

cinematográficos<sup>66</sup> de posguerra integrada por Torrente Ballester, Cela y Delibes, junto a otros.

La primera disyuntiva que se presenta en relación con la cuestión generacional en Torrente Ballester es la de la elección de la propia etiqueta para el grupo del que formaría parte. Dos son las opciones a las que nos remiten los principales estudios críticos sobre esta cuestión: generación del 36 o primera generación de novelistas de posguerra. Para tomar partido por una de las dos propuestas, lo primero que hay que tener en cuenta es el marco cronológico del propio escritor: Gonzalo Torrente Ballester nació en la parroquia de Serantes (Ferrol) el 13 de junio de 1910 y murió en Salamanca, donde residía desde 1975, el 27 de enero de 1999. Aunque se inició en la literatura con el teatro, concretamente en 1938 con *El viaje del joven Tobías*, publica su primera novela –*Javier Mariño. Historia de una conversión*– en 1943, cuatro años después del fin de la guerra civil.

Para Iglesias Feijóo (62), no obstante, don Gonzalo se adscribiría a la generación de 1936, lo que lo pone en relación directa con la introducción de las vanguardias en España, cuya posterior expansión se vio rápidamente truncada por el comienzo de la Guerra Civil y la inmediata posguerra: *Todos los jóvenes de la generación del 36 vivieron una etapa de efervescencia cultural, literaria y política de la preguerra, en la que se nutrieron de la viva y polémica riqueza, del férvido intercambio de ideas y corrientes, del conocimiento de tendencias nacionales y foráneas, que desaparecieron casi por completo con el muermo intelectual de la primera posguerra.*

---

<sup>66</sup> Con la etiqueta “novelistas cinematográficos” nos permitimos englobar una serie de facetas literarias vinculadas de distinta forma al séptimo arte y desempeñadas por estos autores, que iremos identificando por separado en cada caso: guionista cinematográfico, crítico cinematográfico y novelista cinematográfico, en el sentido de que en sus novelas se pueden detectar técnicas narrativas características del medio filmico y/o han sido objeto de diversas transposiciones cinematográficas.



Según el crítico gallego, este período inicial de formación intelectual, que determina el comienzo de una nueva tendencia literaria, dejará huellas evidentes en la obra de estos escritores, entre los cuales tan sólo menciona, además del propio Torrente, a Camilo José Cela (1916-2002) y Francisco Ayala (1906). No tiene en cuenta, sin embargo, que la publicación de la primera novela de este último escritor – *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*–, se produjo antes de la guerra, en 1925, diecisiete años antes que *La familia de Pascual Duarte* (1942), ni tampoco el hecho de que Ayala desarrollase la mayor parte de su carrera novelística desde el exilio, bajo un clima cultural completamente distinto al vivido por los autores de *La saga/fuga de J.B.* y de *La colmena*, en territorio español durante el régimen franquista.

Además, resulta fundamental tener en cuenta que la propuesta generacional de Iglesias Feijoo forma parte de un estudio sobre el teatro torrentiano, actividad a la que don Gonzalo se dedicó especialmente en los años iniciales de su carrera literaria. Desde ese enfoque teatral, podría entenderse su conexión a la época de preguerra por cuestiones de cronología de su obra dramática. Sin embargo, este crítico vincula generacionalmente a Torrente con novelistas –Cela y Ayala– y no con dramaturgos, como sería de esperar de haber sido el género teatral el principal motivo en la elección de la etiqueta generacional.

Ángel Basanta (1981: 12 y 1990: 25-26) sitúa también a Torrente Ballester dentro de la generación del 36, como novelista, aunque este investigador menciona un mayor número de escritores entre sus compañeros: Cela, Gironella (1917-2003), Luis Romero (1916), Carmen Laforet (1921-2004), Ignacio Agustí (1913-1974), Castillo-Puche (1919), Elena Quiroga (1919-1994) y F. García Pavón (1919-1989).

A todos ellos les atribuye el primer resurgimiento de la novela tras la guerra civil, principalmente a través de los caminos del realismo y de una serie de principios estéticos comunes<sup>67</sup>, lo que nos lleva a preguntarnos por qué Basanta prefiere la etiqueta de “generación del 36” a la de “primera generación de posguerra”, que resultaría más acorde no sólo con la trayectoria novelística trazada por el crítico sobre el grupo, sino también con la cronología particular de cada autor.

Ésta resulta ser la propuesta de otros especialistas como Sobejano (1975: 219-220), quien, además de incluir un listado aún más extenso de compañeros generacionales que abarca a la mayoría de los citados hasta ahora, los distribuye en diversos grupos. Concretamente, distingue como principales representantes de la primera dirección de posguerra o “realismo existencial” a Cela, Laforet y Delibes (1920) y, secundariamente, a un grupo heterogéneo de “otros novelistas” que divide, a su vez, en tres categorías relacionadas con la tendencia realista que predomine en sus obras, pudiendo ser éstos: realistas convencionales –Zunzunegui (1901-1982), Darío Fernández Fórez (1909-1977) y Tomás Salvador (1921-1984)-; novelistas de la conciencia en conflicto –Torrente Ballester, Elena Quiroga, Fernández de la Reguera (1916), J. L. Castillo Puche y Ángel M<sup>a</sup> de Lera (1912-1984)- *por cuanto la problemática en ellos primordial viene a ser la incertidumbre, la urgencia de decidirse, la pugna entre ideal y conducta, el choque de unas conciencias con otras, el desgarramiento de la propia conciencia intelectual* (230-

---

<sup>67</sup> Estos principios son, según Basanta (1990: 26): la admiración por la literatura de generaciones españolas anteriores –noventayochistas, grupo poético del 27...-, el afán por la experimentación con la obra literaria, la actitud reflexiva y autocrítica ante la propia obra de arte, una concepción lúdica de la literatura y, por último, su preocupación por los problemas del hombre con el sano afán de universalizar sus inquietudes. Todos estos rasgos están presentes en la narrativa torrentiana, por lo que la caracterización generacional de Basanta en este punto concreto resultaría apropiada, al margen del criterio cronológico empleado, que ya consideramos más discutible.

231) y, por último, los noveladores de la cotidianidad y el fracaso –Enrique Azcoaga (1912-1985) y J. Suárez Carreño (1914).

El principal inconveniente de esta clasificación generacional es que relega inmerecidamente al escritor ferrolano a una categoría de novelista de segunda fila, situándolo al lado de escritores hoy en día prácticamente olvidados. Además, su clasificación está basada de forma exclusiva en criterios temáticos que, por un lado, podrían detectarse en cualquiera de las obras adscritas a esa etiqueta más general de novela existencial de posguerra y, por otro, constituyen un elemento, al menos, tan importante de la narrativa torrentiana como puede ser la puesta en funcionamiento de complejas técnicas ficcionales (metaficción, parodia...) para la caracterización de memorables figuras literarias o para la propia creación del discurso novelístico.

De haber tenido en cuenta Sobejano otro tipo de criterios clasificatorios, las novelas de Torrente Ballester figurarían, con toda certeza, al lado de los autores mayores de la primera dirección de posguerra, resolución a la que parece haber llegado en un estudio generacional posterior Santos Sanz Villanueva (1984) y que consideramos la más conveniente para apoyar nuestra particular propuesta.

En su opinión, don Gonzalo debe ser considerado un representante indiscutible de una nueva generación de prosistas con una cronología puntual y precisa que, a partir de 1939, va a marcar las pautas más importantes de nuestra narrativa: *se trata de escritores nacidos entre la segunda década y los primeros años de la tercera que han sido testigos de su obra después de la guerra (en varios casos tienen algún libro anterior, pero sus formas narrativas características se establecen con posterioridad)* (68). Esta última aclaración del paréntesis resolvería de forma definitiva la oscilación generacional de la obra torrentiana detectada hasta aquí en los

estudios críticos especializados, al aclarar que la carrera literaria de Torrente Ballester anterior al fin de la Guerra civil española, además de ser exclusivamente teatral, no posee la madurez suficiente para adscribirlo a una generación de preguerra.

Debido al copioso inventario de escritores pertenecientes a este primer grupo de novelistas de posguerra que Sanz Villanueva menciona en su estudio, el crítico lleva a cabo un intento clasificatorio tripartito: novelistas continuadores del realismo tradicional –Zunzunegui, Agustí, Gironella, Laforet, Fernández de la Reguera y Sebastián J. Arbó (1902-1984)-; los autores mayores –Cela, Torrente y Delibes- y los novelistas del humor y la fantasía –Cunqueiro (1912-1981), Darío Fernández Flórez y García Pavón-, basándose para ello, principalmente, en la trayectoria individual de cada uno de ellos y en los valores fundamentales de sus obras, como se deduce de la siguiente cita:

*La significación y desarrollo de las creaciones de los autores de esta primera promoción de posguerra es desigual. Unos ofrecen una producción digna de interés, de éxito en su momento, pero poco estimada según avanzamos hacia nuestros días (Zunzunegui, Agustí). Otros se imponen nada más empezar la década (Cela) o tardan en conseguir el reconocimiento de público y crítica (Torrente), pero su obra progresa y se acrecienta con paso firme en el transcurso del tiempo. Alguno escribe un título importante no refrendado por una obra posterior igualmente significativa (Laforet) o da a conocer en estos años un libro que anuncia una novelística regular y valiosa (Delibes) (69).*

Tomando como referencia esta caracterización y clasificación generacional de Sanz Villanueva sobre la primera generación de novelistas de posguerra, proponemos que la obra novelística de Torrente Ballester figure en un grupo especial de este conjunto de novelistas junto con la de Camilo José Cela y la de Miguel Delibes. Al margen de la cronología<sup>68</sup>, tal resolución se debe no sólo a que, como

---

<sup>68</sup> Aunque, entre el nacimiento de don Gonzalo y Delibes distan diez años, las fechas de publicación de sus primeras novelas coinciden, en los tres casos, dentro de la misma década: *La familia de*

sugiere dicho estudio, sus respectivas carreras novelísticas han sido las más firmes y valoradas de toda la generación de posguerra por el público y la crítica, sino además porque, en lo tocante al enfoque particular de nuestro análisis, existen conexiones muy fructíferas y diversas de estos tres escritores con el cine en una época más o menos coincidente.

Existe, en este sentido, un artículo reciente que corrobora, aunque sólo parcialmente, nuestra propuesta y al que es necesario referirse llegados a este punto. Se trata de un trabajo de Rafael Utrera (2002) (ya mencionado en la introducción) en el que repasa la vinculación con el séptimo arte de un grupo de novelistas de posguerra, que él denomina paradójicamente “generación del 36”<sup>69</sup>, entre los que figuran Cela, Delibes, Torrente Ballester, Carmen Laforet, Ignacio Agustí, Tomás Salvador, Elena Quiroga, Manuel Halcón (1903-1988), Ildefonso Manuel Gil (1912-1991), García Serrano (1917-1988), Sánchez Silva y Ángel M<sup>a</sup> de Lera.

Según Utrera, el tipo de vínculo que comparten todos estos novelistas con el cine es la transposición más o menos célebre de la que han sido objeto alguna de sus novelas, pero que, además, en el caso de dos escritores de la mencionada lista – concretamente, Cela y Delibes- ha ido más allá, habiéndose dedicado cada uno también a otras actividades de índole cinematográfica de las que dará cuenta el crítico.

---

*Pascual Duarte*, 1942; *Javier Mariño. Historia de una conversión*, 1943 y *La sombra del ciprés es alargada*, 1948.

<sup>69</sup> Como ya hemos dejado clara nuestra postura ante las dos etiquetas generacionales posibles para los tres escritores y, en concreto, para Torrente Ballester –“primera generación de posguerra” frente a “generación del 36”-, no consideramos necesario rebatir también la particular elección de Rafael Utrera (2002: 306) en este artículo, la cual, por otro lado, tampoco contradice la nuestra. Este crítico prefiere hablar de un grupo más amplio de “escritores de posguerra” que divide en dos generaciones: la “del 36” (nacidos entre 1907 y 1922 e integrada, entre otros, por los tres autores que nos interesan) y la “del medio siglo” formada por novelistas nacidos entre 1922 y 1936. Su uso de la noción “escritores de posguerra” es simplemente más amplia que la nuestra.

Sin embargo, Utrera pasa por alto dos datos que nos parecen muy significativos desde la perspectiva de nuestro estudio. En relación con el tema de las transposiciones, creemos que aquellas de las que han sido objeto las novelas de Cela, Delibes y Torrente Ballester, merecen ser consideradas al margen de las de los demás escritores mencionados, no sólo por el número, sino y sobre todo, por la calidad y resonancia de los resultados obtenidos<sup>70</sup>.

Siguiendo un orden cronológico, debemos recordar que dos novelas torrentianas fueron objeto de transposiciones. En 1982, se emitió por televisión *Los gozos y las sombras* y el éxito de la serie fue tal que a ella le debe don Gonzalo el tardío pero merecido reconocimiento definitivo de su obra literaria por parte del gran público. Unos años más tarde (1991), Imanol Uribe llevó a la gran pantalla su novela *Crónica del rey pasmado* bajo el título *El rey pasmado*, que resultó ganadora en la entrega de los premios Goya, asegurando con ello también una buena recaudación de taquilla.

Asimismo las dos novelas más importantes de Camilo José Cela – *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena* – fueron llevadas al cine por Ricardo Franco (1975) y Mario Camus (1982) respectivamente. Como señala Utrera (2002: 318-319), en la primera de ellas *la narración objetiva más los flash-backs es el procedimiento seguido para la presentación de un temperamento, complejo y acomplexado, que tomaba cuerpo en una interpretación inusual en nuestro cine. En La colmena, pese a*

---

<sup>70</sup> Peña-Ardid (1996: 228) distingue dos corrientes novelísticas en la narrativa española de posguerra que mantienen una estrecha relación con el cine: por un lado estarían los novelistas sociales de mediados de los cincuenta, pero, por otro, se refiere a una *forma de novelar que se mira en el cine y que, con frecuencia, es adaptada al cine o a la televisión*, mencionando, llamativamente, tres novelas escritas por estos tres autores, que fueron objeto de memorables transposiciones filmicas: *La colmena*, de Camilo José Cela; *Los santos inocentes* de Miguel Delibes y *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester. Este testimonio confirmaría que la novelística de los tres escritores mencionados obtuvo resultados superiores en el género filmico de la transposición que la del resto de los novelistas señalados por Utrera.

que el presupuesto de la película obligó a realizar recortes en los personajes y en episodios presentes en la novela,  *fueron suficientes para conseguir el ambiente deseado (...). El cine nos permite mirar con esta película un trozo de nuestra historia donde el español aparece, por fuera y por dentro, tal como éramos, o tal como tuvimos que ser* (319).

Pero si ha habido un novelista español de posguerra predilecto de los cineastas ése ha sido, sin duda, Miguel Delibes. Nueve son, por ahora, las transposiciones que se han realizado a partir de sus novelas –*El camino* (Ana Mariscal, 1964); *Retrato de familia* (Giménez Rico, 1976), basada en su obra *Mi idolatrado hijo Sisi*; *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), a partir de su novela *El príncipe destronado*; *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1983); *El tesoro* (Antonio Mercero, 1988); *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1990); *Las ratas* (Giménez Rico, 1997) y *Una pareja perfecta* (Francisco Betriu, 1998), basada en su novela *Diario de un jubilado* (1995)<sup>71</sup>. Todos conocemos algunos o todos estos títulos de películas, lo que supone ya una prueba de su éxito en la gran pantalla.

Así, por ejemplo, *La guerra de papá* obtuvo cierto reconocimiento por la labor de dirección llevada a cabo con el niño actor Lolo García (...); *Retrato de familia* respondía a los rasgos propios del cine de la transición democrática y la inolvidable transposición de *Los santos inocentes* construye un discurso narrativo cuatripartito cuyos aciertos de dirección e interpretación (Rabal y Landa

---

<sup>71</sup> Utrera (2002: 320) menciona una décima: *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), que tomó como base *Cinco horas con Mario*. Sin embargo, creemos que esta película no debe considerarse una transposición de la novela de Delibes, sino, en todo caso, de la versión teatral realizada a partir de la novela.

consiguieron el premio en el Festival de Cannes de 1984 por su trabajo) devienen en significativo éxito de crítica y público (320).

Frente a estas transposiciones, filmes como *Nada* (Edgar Neville, 1947), basada en la novela homónima de Carmen Lafortet, *Mariona Rebull* (Sáenz de Heredia, 1947), transposición de la novela del mismo título de Ignacio Agustí, *Viento del norte* (Antonio Momplet, 1954), basada en la obra homónima de Elena Quiroga o *La ley de una raza* (José Luis Gonzalvo, 1969), transposición de *Juan Pedro, el dallador* de Ildefonso Manuel Gil no han tenido el alcance cinematográfico de algunos de los filmes basados en novelas de Torrente Ballester, Cela o Delibes.

Se ha escrito mucho y todavía queda mucho por decir sobre el carácter cinematográfico de las novelas de estos tres escritores<sup>72</sup>. En gran parte de ese valor y en haber sabido aprovecharlo reside, a nuestro parecer, la clave fundamental del éxito de esas transposiciones y, además, otro rasgo común de los tres autores.

Volviendo a la propuesta de Utrera, el otro aspecto que ha pasado por alto ha sido el conjunto de labores cinematográficas desempeñadas por Torrente Ballester, las cuales fueron, como mínimo, tan intensas y variadas como las de Cela y Delibes<sup>73</sup>, de las que sí da cuenta este crítico.

Torrente Ballester comparte con Cela su actividad como guionista. De hecho, ambos formaron parte del equipo de guionistas de la hoy desaparecida película *El cerco del diablo* (1950-1952). Además, Camilo José Cela se colocó en diversas

---

<sup>72</sup> Por ser un tema demasiado amplio, no nos referiremos aquí a la presencia de técnicas o elementos fílmicos en las novelas de Camilo José Cela o Miguel Delibes. En lo que se refiere a Torrente Ballester, uno de los propósitos de este trabajo es, precisamente, y como ya ha quedado expuesto, analizar esa presencia en su novelística y en un texto concreto. Sobre Cela, a este respecto, se puede consultar Ilie, P. (1957: 124-151) y sobre Delibes, Arbona Abascal (2002).

<sup>73</sup> Un resumen de esas actividades ya ha sido incluido en la introducción del presente estudio, por lo que no lo repetiremos aquí.



ocasiones delante de la cámara, interpretando a curiosos personajes que, en algún caso, rememoraban llamativamente su propia semblanza de escritor<sup>74</sup>.

También Miguel Delibes, además de haber actuado como extra para Orson Welles en *Mr. Arkadin*, realizó labores guionísticas, ya que fue el encargado de redactar los diálogos en español de la película *Doctore Zhivago* (312). Y más allá de la pura anécdota, destaca su labor de crítico cinematográfico, que lo vincula, de nuevo, con Torrente Ballester, y a la que se dedicó a través de los más de cuatrocientos artículos y críticas publicadas en *El Norte de Castilla* desde 1943 hasta 1962 (306-307). Como las de don Gonzalo,

*las críticas del periodista Delibes no responden a un canon preconcebido en su estructura ni en su redacción (...); del mismo modo queda claro que ni el autor es un erudito cinematográfico ni se empeña en escribir nombres que no conoce o que, simplemente, no le interesan; cumple su función con tanta honestidad como criterio propio. Lo que sí desvela, desde luego, es conocimiento de las piezas básicas de la historia del cine y, en determinados momentos, de su estrecha vinculación con la literatura, como heredera aquélla de ésta o como lenguajes paralelos que se interfieren positivamente* (308).

Queda así demostrada, creemos, la pertinencia de considerar a estos tres novelistas de posguerra –Torrente Ballester, Camilo José Cela y Miguel Delibes– miembros de un particular grupo generacional de novelistas cinematográficos: los tres escribieron novelas muy cinematográficas que fueron llevadas con éxito al cine, los tres participaron como guionistas en varios filmes y los tres eran consumidores de productos filmicos, sobre algunos de los cuales llegaron a opinar, en los dos casos ya señalados, con auténtico rigor crítico.

En cualquier caso, se acepte o no nuestra propuesta generacional, lo que este hecho demuestra es que estos escritores anhelaban una renovación cultural difícil de

---

<sup>74</sup> Paz Gago (2001a) ha analizado en profundidad todas y cada una de las facetas que conectaron a Camilo José Cela con el cine a lo largo de su carrera literaria, que simplemente resumimos aquí con el fin de resaltar el evidente paralelismo existente, en este sentido, entre estos tres escritores.

alcanzar por las particulares circunstancias histórico-políticas que España atravesaba entonces. Por ello, su empeño por lograr cambios no sólo se limitó al ámbito específico de la novela, sino que les llevó a abordar otro tipo de manifestaciones culturales, especialmente las que gozaban de gran aceptación popular, como era el caso del cinematógrafo o del periodismo gráfico, para poder atraer la atención del mayor número posible de público y eliminar así más rápidamente los anticuados esquemas ideológicos impuestos a la sociedad del Régimen.

Conforme avanza la dictadura irán surgiendo nuevas tendencias narrativas y con ellas grupos de jóvenes escritores, sobre todo, a partir de los años cincuenta. Es lo que se conoce como “generación del medio siglo”, que cultiva, en su mayoría, un tipo de novela de corte objetivista, atenta a los condicionamientos del individuo y representada fundamentalmente por Juan y Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa y Ana María Matute.

A estas alturas, los escritores pertenecientes a la generación anterior habían ido definiendo su respectiva personalidad literaria, alejándose progresivamente de los parámetros generacionales iniciales y adaptándose de manera diferente e individual a los nuevos rumbos que iría adoptando la novela española con el paso de los años. En este sentido, y centrándonos concretamente en la trayectoria de los tres autores que hemos considerado aparte de toda la primera generación de novelistas de posguerra, señala Barrero Pérez:

*Si en el caso de Cela sus ya clásicos de los años cuarenta y cincuenta siguen siendo los preferidos por los estudiosos son, en cambio, las últimas obras de Torrente las que suscitan las preferencias actuales: la producción reciente de Cela parece entenderse como segura continuidad de lo anterior, mientras que la de Torrente se configura como una exploración incitadora de nuevas aventuras hermenéuticas. En el hipotético centro podría situarse la estabilidad que ofrece la figura de un Delibes ante quien se combinan el interés por su pasado literario y el suscitado por sus últimos libros.*

Incluso el propio Torrente Ballester, en los *Cuadernos de la Romana*, al referirse al concepto de “generación” aplicado a los escritores de su época, sin manifestar un particular descuerdo en el uso del término, es consciente de los distintos caminos que han seguido cada uno de sus miembros con el transcurso del tiempo:

*Y al llamarnos “generación” no lo hago por ninguna razón de índole historicista, ni nada de eso. Porque en ese sentido dudo de que “mi” o “nuestra” generación exista como tal (...). En último término, sin embargo, unos cuantos hombres, nacidos entre 1905 y 1920, hemos estado juntos en la brega con mejor o peor forma. Vino más tarde el sálvese quien pueda. Y a eso estamos, a salvarnos cada uno por su obra (1975a: 60).*

Pese a este progresivo distanciamiento del grupo generacional de comienzos de su carrera novelística, durante la época de la transición, justamente coincidiendo con la publicación de la mayoría de sus novelas más originales y maduras, todavía podría ligarse la narrativa torrentiana a ciertas tendencias novelísticas de carácter renovador que Sobejano (1985: 26) propone etiquetar bajo la categoría de “novela poemática”. Es éste un tipo de novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poemático por excelencia: el texto en verso, en el cual todos los estratos del lenguaje, desde el sonido hasta el sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad. Sobejano menciona precisamente la novela torrentiana *La isla de los jacintos cortados* (1980), como una de las muestras más representativas de este modelo literario, *máxima concreción del ideal descriptivo que parece inspirar a eminentes noveladores* (26).

Por lo tanto, la obra novelística de Torrente Ballester puede conectarse en sus inicios a la de toda una serie de escritores de la década de los cuarenta y, en concreto,

a dos de ellos –Camilo José Cela y Miguel Delibes- que se nutrieron de las mismas influencias literarias –generación del 27, vanguardismo...- y mantuvieron un estrecho contacto con el séptimo arte como una posible solución para hacer frente a una serie de acontecimientos políticos que supusieron un cambio de rumbo radical en el panorama cultural de nuestro país. Pero el paso de los años y la vuelta a la libertad de expresión fue definiendo su literatura, cada vez más, como un universo autónomo y extremadamente original, sólo equiparable a ciertas tendencias novelísticas minoritarias de aquel entonces y en cuya autonomía reside precisamente la gran calidad literaria que lo ha convertido en uno de los principales escritores del pasado siglo y cuyas claves intentaremos identificar a continuación.

## **2.2. Características fundamentales de la escritura novelística de Torrente Ballester: novela, teatro y crítica.**

La escritura novelística torrentiana no sólo comprende sus ficciones narrativas –novela y teatro, sino también aquellos textos teóricos dedicados a la novela, los cuales apoyan, desde ese otro nivel, las características generales de su narrativa, pero que conviene tener en cuenta en el estudio de las mismas.

### **2.2.1. Novelas.**

Una vez más hay que tener en cuenta que Torrente se inició en la Literatura con el teatro, concretamente en 1938, con *El viaje del joven Tobías*, a la que siguieron las recreaciones de obras clásicas *El casamiento engañoso* (1939), *Lope de Aguirre* (1941) y *República Barataria* (1942) ninguna de las cuales llegó a estrenarse. A partir del año siguiente, comienza a cultivar también novela, con la publicación *Javier Mariño. Historia de una conversión*. En 1946 volvería al teatro

con *El retorno de Ulises*, que tampoco consiguió representar sobre un escenario, al igual que *Una gloria nacional*, escrita un año más tarde, pero que se mantuvo inédita hasta 1990<sup>75</sup>, aunque no abandonará el género hasta 1950, con la obra *Atardecer en Longwood*, justo después de su primera incursión en el mundo del cine, un año antes, con *Llegada de noche*. Quizá dicha experiencia fue determinante a la hora de dejar el teatro, llevándole a cultivar nuevos medios expresivos y así intentar descubrir si su escritura se ajustaba mejor a los moldes guionísticos que a los dramáticos<sup>76</sup>.

En cualquier caso, su producción teatral revela, en consonancia con lo que será el resto de su obra en cualquiera de sus múltiples manifestaciones (novela, filme, artículos periodísticos, ensayos críticos, cuadernos de trabajo...), una gran originalidad y una actitud renovadora que ansiaba inaugurar una nueva línea literaria que pudiese dar cabida a su desbordante imaginación. Afortunadamente, como apunta Iglesias Feijoo (1986: 64), pronto se dio cuenta de que el teatro resultaba un molde demasiado rígido para su prodigiosa capacidad de fabulación: *Ilusionado en principio con el teatro, se empeñaba en limitar una imaginación desbordada, cortándole salidas para encajonarla en los moldes de la escena. En suma, lo que ocurría era que Gonzalo Torrente Ballester no era un dramaturgo, sino un novelista*<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Esta pieza teatral aparece publicada en 1990 en: *Gonzalo Torrente Ballester. Exposición bibliográfica*, A Coruña: Diputación de A Coruña, donde se indica la fecha de redacción original en 1947.

<sup>76</sup> Sabemos, como ya hemos señalado en la introducción, que la crítica teatral sí fue determinante en sus incursiones cinematográficas. Los contactos dentro del cine español que esta tarea le permitió establecer, unido al hecho de su fracaso como autor teatral, empujó con toda probabilidad a don Gonzalo a intentarlo en un medio que él mismo consideraba *a caballo de la novela y del teatro* (Vázquez Aneiros, 2002: 147).

<sup>77</sup> El razonamiento de este crítico apoyaría nuestra hipótesis de que Torrente llegó al cine por su fracaso teatral. El séptimo arte le permitiría esa versatilidad temporal y escénica que su imaginación creativa exigía y que no logró adaptar a los rígidos moldes del género dramático.

Por tanto, a pesar de que en los inicios de su carrera como escritor don Gonzalo se sentía más dramaturgo que novelista, fue la novela el género bajo el cual logró definir su personalidad literaria y el que lo consagró como escritor ante la crítica especializada y el gran público, aunque dicho reconocimiento tardase más de lo necesario.

Esta circunstancia, unida al hecho de que ninguno de sus experimentos teatrales llegó a estrenarse y, en consecuencia, su único modo posible de recepción era la lectura del texto escrito, como si de una novela se tratara, sostiene nuestra propuesta de realizar un análisis conjunto de su obra novelística y dramática<sup>78</sup>. De esta forma, podrán ser detectados una serie de rasgos comunes en cada una de sus obras, algunos de los cuales pueden considerarse auténticas constantes por su reiterada presencia y funciones equivalentes en los más diversos contextos ficcionales.

Por supuesto, este modo de concebir la obra de Torrente Ballester no cuenta con un apoyo unánime por parte de la crítica especializada. En este sentido, existen opiniones muy diversas. Así, entre los críticos que han desarrollado análisis globales sobre el mundo literario del escritor ferrolano –Alicia Giménez, Janet Pérez, Ángel Basanta, Sagrario Ruiz Baños o Carmen Becerra, entre otros-, hay autores como Alicia Giménez (1984: 139) que manifiestan la imposibilidad de trazar una línea recta que cruce toda la producción torrentiana, marcando su evolución en etapas o giros bruscos, frente a otros como Ángel Basanta (1997: 113-115) que distingue

---

<sup>78</sup> Incluso el propio Torrente Ballester fue consciente de que su teatro era para leer y no para representar y de que encontró el molde definitivo para sus ficciones al descubrir las posibilidades expresivas de la novela, como se deduce de la siguiente cita obtenida a partir de una entrevista del escritor con Terenci Moix el 30 de noviembre de 1988 en TVE: *En el teatro fracasé. Yo sabía hacer teatro para escribir un libro, pero no para ponerlo encima de unas tablas, que es otra cosa completamente distinta. Cuando me di cuenta, dejé de hacer teatro y, además, porque había descubierto la novela, que es mucho más amplia, con la que no estás tan restringido en tus posibilidades.*

claramente tres etapas evolutivas en la obra de este autor: un largo período de tanteos y búsquedas que se prolonga desde sus comienzos teatrales hasta la publicación de *Off-side* en 1969; una segunda etapa formada por su trilogía fantástica y la última desde *La isla de los jacintos cortados* hasta el final de su obra.

Sin embargo, esta falta de unanimidad resulta ser sólo algo aparente si tenemos en cuenta que cada uno de estos críticos señala y analiza distintos rasgos recurrentes presentes en la mayoría o totalidad de la producción novelística de don Gonzalo, así como su significado y función en cada una de ellas, y que son muchas las coincidencias entre los distintos estudios realizados<sup>79</sup>.

Teniendo en cuenta estas y otras características comunes y su idéntico valor en las distintas obras de su producción no cabe duda de que el quehacer novelístico de Torrente Ballester es fruto de una evolución constante.

Al principio de su producción, el grado de experimentación es más alto que en los últimos años de su carrera literaria. Prueba de ello es ese titubeo inicial entre la novela y el drama del que ya hemos hablado, el cual, como señalan diversos críticos (Giménez, 1981 o Sanz Villanueva 1982: 45), culmina en 1972 con *La saga/fuga de*

---

<sup>79</sup> Según Janet Pérez (1984), las técnicas esenciales que conceden valor y personalidad propia a la ficciones torrentianas son *intellectuality, humor, satire, a critical stance, a fascination for myth and history, the alternation of fantasy and parody with an underlying realism, self-conscious experimentalism and the interest in novelistic theory* (160).

A través de la lectura del estudio de Ruiz Baños (1992) sobre la novelística torrentiana se puede confirmar la recurrencia de una serie de aspectos temáticos y técnicos sobre los que esta autora llama la atención por separado en cada uno de los apartados dedicados a las distintas novelas del escritor ferrolano tales como el mito, la fantasía, la parodia, la ironía, el intelectualismo, el desdoblamiento, la búsqueda de identidad, juegos lingüísticos, temporales y cierto espíritu crítico escondido contra el sistema social vigente.

Para Ángel Loureiro (1997), las características centrales y recurrentes de la obra de ficción torrentiana son: la metaficción, los juegos de equivalencias entre Historia y Novela y la permanente presencia del “elemento intelectual”, que va más allá de una mera técnica de caracterización de personajes.

Hasta el propio Torrente (1988) en un discurso leído con motivo del acto académico de investidura como “Doctor Honoris Causa” por la Universidad de Santiago de Compostela menciona como características comunes en su literatura el intelectualismo, el racionalismo, la fantasía, el humor y las ganas de jugar con las palabras y con las imágenes, coincidiendo con muchos de los puntos comunes señalados por críticos especializados en la obra del escritor ferrolano.

*J.B.*, novela que representa el punto álgido en el proceso de configuración de su personalidad literaria y el primer reconocimiento unánime por parte de la crítica de su calidad artística.

Sin embargo, en las obras siguientes, de ningún modo se repite o decae, sino que, de alguna forma, ya sabe lo que quiere contar y cómo contarlos, incrementando cada vez más el uso de artificios narrativos y de elementos fantásticos e imaginativos. No obstante, no creemos necesaria la división de su obra en etapas y consideramos más ilustrativo, en este sentido, ir realizando un repaso de los motivos narrativos más recurrentes y de sus principales manifestaciones novelísticas para, a continuación, señalar cuáles de ellos y de qué manera están algunos presentes en la trilogía objeto central de nuestro análisis.

Para facilitar esta clasificación, agruparemos las distintas características de las novelas torrentianas en función de una serie de niveles narrativos concernientes al proceso semiótico intrínseco de toda novela, siguiendo principalmente la propuesta analítica desarrollada por Paz Gago (1995) en su estudio sobre la novela cervantina más emblemática que dejó una impronta esencial en la narrativa torrentiana: *El Quijote*<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Se trata de un análisis del texto cervantino desde el punto de vista de la Semiótica Narrativa, disciplina que, como ya hemos explicado en el capítulo concerniente a la metodología, considera los textos narrativos en tanto que signos y, en consecuencia, los estudia en función de los diferentes componentes de la comunicación literaria: emisor, receptor y diégesis o historia representada mediante el discurso verbal o relato. Paz Gago además tiene en cuenta para su análisis cualquier mecanismo estructural y funcional interno del relato siguiendo la metodología y nomenclatura manejada por la Narratología: eje espacio-temporal (cronotopo), narrador y niveles narrativos, configuración de la intriga, diversidad de mundos ficcionales, intertextos... Como explica el propio investigador en el Prefacio de su estudio: *esta perspectiva semiótica ampliada y globalizante permite abordar los aspectos del Quijote menos tratados por el cervantismo tradicional, como su estructuración narrativa y dialógica, su funcionamiento ficcional o las instancias responsables de la narración de la historia que Cervantes pretendió contarnos* (17). Debido a que los aspectos característicos de la narrativa torrentiana presentan una deuda evidente con la novela cervantina y que, en consecuencia, su análisis se escapa de los estudios narratológicos más tradicionales, hemos decidido plantearnos la estructuración del presente capítulo en función de esta particular propuesta semiótica.



### 2.2.1.1. La ficcionalidad.

Como ya ha quedado explicado, la ficcionalidad es un mecanismo específico de producción y recepción de textos narrativos basado en un cambio intencional del tercer elemento implicado en el triángulo de la comunicación literaria, el referente real, por un referente ficcional (Paz Gago, 1995: 171). De este modo, las ficciones narrativas sólo adquieren su significación plena y adecuada cuando son leídas en relación con el mundo ficcional, imaginario, que diseña el propio texto.

En este sentido, la mayoría de los rasgos de la novelística torrentiana tienen que ver de una u otra manera con el funcionamiento referencial de la narración ficcional, es decir, *con el modo en que los textos narrativos de ficción construyen y representan su propio mundo de referencia, a la vez que se refieren a él* (171).

Su novelística establece un peculiar juego ficcional consistente en la incorporación de elementos procedentes de otros mundos ficcionales o del mundo real al nuevo universo de ficción creado por el propio texto. Tras su incursión en esta nueva dimensión ficcional, dichos elementos no terminan de desprenderse de su antigua referencialidad, a la vez que han asumido una nueva, suscitando así una evidente ambigüedad discursiva que cuestiona los límites entre la ficción y la realidad.

Así, Torrente llevará a cabo la transformación de mecanismos de ficción maravillosa, como los mitos, en mecanismos de ficción realista, mediante su introducción en contextos ficcionales distintos a sus originales, con la intención de intensificar la ilusión de realidad y evidenciar su falsedad primitiva. En el lado

opuesto, también recurrirá en muchas de sus novelas a la recreación ficcional de entidades reales con el fin de demostrar que todo es susceptible de ficcionalización.

El resultado de estos juegos de intercambios y cruces de ficción y realidad hace que la narrativa torrentiana, en paralelo a la cervantina, sea a la vez una ficción y una poética de la ficción, debido a la reflexión que sobre ella y su relación con la realidad se suscita a lo largo de todos sus textos a través de una serie de mecanismos esenciales que repasaremos a continuación.

Éste es el cometido principal de uno de los aspectos de la obra de Torrente Ballester más reiterados y analizados por la crítica especializada<sup>81</sup>, al que ya apuntábamos líneas arriba: la presencia y funciones de mitos en su narrativa. Desde su primera pieza teatral, se pueden detectar en su obra recreaciones de figuras míticas y legendarias de modo explícito –*Don Juan, Ifigenia, El retorno de Ulises, La princesa durmiente va a la escuela*–, protagonizando una versión actualizada de un mito ya existente, o implícito.

Este último sería el caso de *El viaje del joven Tobías*, donde el triángulo formado por los personajes de Tobías, Sara y Asmodeo puede ser considerado como una recreación de la leyenda de San Jorge y el dragón, en la que Tobías desempeñaría el papel de salvador, Sara el de víctima y Asmodeo el de agresor, como sugiere Martí Baldellou (1981), quien además detecta la repetición de este particular esquema mítico en varias obras de Torrente Ballester<sup>82</sup>. Otros ejemplos

---

<sup>81</sup> El mito es un elemento repetidamente tratado en análisis críticos de obras específicas y panoramas generales de la literatura torrentiana. Entre ellos destacan: Alicia Giménez (1984), Janet Pérez (1986 y 1990), Glenn (1989), Ruiz Baños (1992), Ángel Basanta (1997), y Villar Dégano (2001), entre otros.

<sup>82</sup> Martí Baldellou realiza un estudio de *Cuento de sirena*, relato en el que el propio narrador establece la conexión entre los personajes protagonistas (Micaela, Alfonso y D<sup>a</sup> Eugenia) y el mito de S. Jorge.

relevantes de mitos reencarnados en personajes de ficción son Carlos Deza en *Los gozos y las sombras*, José Bastida en *La saga/fuga de J.B.*, quienes pueden ser considerados una recreación del mito del Redentor, del mismo modo que *Javier Mariño* sería una nueva versión del mito de Eneas<sup>83</sup>.

La procedencia de estos mitos es mayoritariamente literaria, aunque también recurre el autor a mitos históricos, como el de la figura de Napoleón en *Atardecer en Longwood* y, sobre todo, en *La isla de los jacintos cortados*, o cinematográficos, como sucede con la recreación paródica del mito de Jean Harlow en doña Lucía, de *Los gozos y las sombras* o de James Bond en *Quizá nos lleve el viento al infinito*, aspecto que analizaremos específicamente al tratar la presencia del cine en algunas de sus novelas.

En cualquiera de las manifestaciones del mito en la novelística torrentiana, su función es idéntica y viene acompañada de un proceso de desmitificación. Para entender apropiadamente su significado, su valor, así como su consiguiente desmitificación, nada mejor que citar al propio don Gonzalo explicándolo en los *Cuadernos de la Romana*:

*Hace muchos años que ando dando vueltas literarias alrededor del mismo tema (...) Este lío de la desmitificación (...) se ejerce dentro de unos límites de la sociedad burguesa y nada más (...) Somos nosotros quienes estamos hartos de tanta zarandaja y tanto mito, y venga a destruirlos. Para lo cual llevamos a cabo una operación estructuralmente idéntica a la de la mitificación, aunque de contenido opuesto. Porque mitificar consiste en despojar a una figura determinada de una serie de rasgos reales que estorban a la pureza del modelo elegido, pongamos la supresión de sus defectos, en tanto que la desmitificación opera suprimiendo las virtudes y dejando los defectos como*

---

Esta alusión la lleva a detectar la repetición de este esquema triangular con funciones equivalentes en *Los gozos y las sombras* (entre Carlos, Clara y Cayetano), *La saga/fuga de JB* (Bastida, Julia y Acisclo) y *El viaje del joven Tobías*, la primera pieza dramática escrita por Torrente en 1938.

<sup>83</sup> Se ha escrito bastante sobre las reminiscencias míticas en el personaje de Carlos Deza, de *Los gozos y las sombras*, pero este aspecto será abordado más adelante. Sobre la recreación del mito del Redentor en José Bastida, cfr. Ruiz Baños, 1992: 225-226 y sobre el mito de Eneas en *Javier Mariño* cfr. Ruiz Baños, 1992: 15-16 y Torrente Ballester, 1985b: 13 donde el protagonista se identifica conscientemente con este héroe mítico.

*únicos elementos constitutivos. De donde se infiere que (...) tanto el uno como el otro mienten. Mi punto de vista personal se aparta un poco del canónico. Para desmitificar no basta oponer a la figura ideal su caricatura, sino pura y simplemente su realidad, en el caso de que sea posible hacernos con ella, averiguarla o imaginarla. La realidad no es mito ni caricatura, es siempre grotesca. Las virtudes y defectos se mezclan o imbrican en sistema de contraste ridículos y conmovedores. El héroe, así, no queda distanciado hacia arriba, como en el mito, ni hacia abajo, como en el contramito, sino a nuestra altura (Torrente, 1975: 66-67)*

Esta explicación de evidentes ecos valleinclanianos y cunqueirianos<sup>84</sup> resume perfectamente el valor y función del mito para Torrente Ballester: su intención es la de demostrar su artificiosidad introduciéndolos en un contexto ficcional realista y así poner de manifiesto su falsedad y su “maleabilidad”. Esta técnica es la misma en cada una de las apariciones en novelas torrentianas, aunque su uso aumenta progresivamente a medida que avanza su obra. En algunas ocasiones, el mito, incluso, se repite y únicamente varía el contexto narrativo en el que se desmorona.

Se trata de una estrategia ficcional que intensifica el efecto de realidad que rodea al mito, con el fin de provocar una nueva lectura de su figura como un ser auténtico y realista. Es un mecanismo equivalente al que Cervantes puso en práctica en *El Quijote* con la intención de instaurar un nuevo sistema ficcional basado en el principio de verosimilitud narrativa, del que se escapaban las novelas de caballerías tan de moda en la época del autor. A través de un uso similar de esta técnica narrativa, Torrente Ballester parece reclamar, unos siglos más tarde, la misma exigencia: las ficciones literarias sea imaginarias o realistas deben estar sujetas a lo

---

<sup>84</sup> Debido a la temática de esta investigación, a la hora de determinar las coordenadas histórico-literarias del escritor, nos hemos centrado en aquellos otros autores, gallegos o no, que desarrollaron similares actividades extraliterarias relacionadas con el séptimo arte en una época cercana a la de Torrente Ballester. Sin embargo, desde una perspectiva estrictamente novelística sería interesante ahondar sobre las conexiones entre escritores gallegos con obras en castellano desde Valle-Inclán hasta Álvaro Cunqueiro o el propio Camilo José Cela, sobre todo, por la presencia de determinados idearios fantásticos de tipo autóctono y por el uso de determinadas técnicas narrativas de carácter paródico en la construcción de los personajes, comunes a todos ellos. Esta cita en concreto es particularmente llamativa porque remite de una forma casi literal a la definición de la perspectiva narrativa que Valle-Inclán denominó *esperpento*.

que él prefirió llamar “principio de realidad suficiente”, categoría narrativa que retomaremos más adelante. De cualquier modo, la intención de esta técnica de extrañamiento ficcional es, en ambos casos, indudablemente crítica. Concretamente, según Paz Gago (1995: 42-43) denuncia

*la falta de verosimilitud como consecuencia del recurso abusivo a elementos maravillosos y extraños al mundo real y de la saturación de acciones fabulosas y disparatadas, sin una disposición estructural adecuada al progreso de la intriga (...). Al contar una historia ficticia, el narrador debe seguir las convenciones estructurales de la composición narrativa, la disposición en intriga de las acciones tal como aparecen en el relato. Es esta nueva y específica configuración narrativa la que produce la ruptura con el mundo real y la apertura a un mundo ficcional.*

La única diferencia entre estos dos escritores estriba en que don Gonzalo, frente a Cervantes, no propone como única narración válida la ficción realista, sino de cualquier tipo, siempre y cuando el producto final resulte creíble y coherente para el lector.

La mezcla de hechos reales (históricos) y ficcionales como elementos narrativos de la misma naturaleza es otro de los rasgos neoaristotélicos que claramente constituyen una de las bases fundamentales de la poética torrentiana y que esconde una intención similar al proceso de desmitificación.

En toda su novelística se detecta una concepción de la Historia como forma narrativa equivalente a la novela. De acuerdo con Ángel Loureiro (1997: 70),

*en este sentido, Torrente estaría cerca de Paul Ricoeur<sup>85</sup>, para quien la historia y la ficción están relacionadas (...) debido al papel de la imaginación productiva en la reconstrucción del pasado no-observable, mientras que la ficción tiene de la historia su sentido de casi-pasado, de “como si”. Esta reivindicación de la imaginación y del valor de la narrativa en la Historia que se da en Ricoeur la sustenta Torrente con su práctica narrativa.*

---

<sup>85</sup> Sobre los valores narrativos de la Historia a los que se refiere aquí Loureiro, cofr. Ricoeur (1983) *Temps et récit*, Paris: Éditions du soeil.

Como en el resto de los casos que estamos comentando, el uso de este recurso se introduce paulatinamente en sus obras<sup>86</sup>. En sus inicios, don Gonzalo respeta más rigurosamente los márgenes de ambos discursos, limitándose a mostrarnos su visión y explicación de un hecho histórico específico –vg., el paso de la sociedad feudal a la capitalista-, como una parte más de la intriga narrativa en el universo ficcional realista que construye para la trilogía de *Los gozos y las sombras*.

Otro caso llamativo nos resulta *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, donde el escritor ferrolano recurre a un mecanismo más trasgresor: la deformación paródica de sucesos de base histórica con fines satíricos, de modo que la recreación ficcional que el texto novelístico propone de la dictadura esconde una crítica del sistema político vigente en España por aquel entonces.

Por último, Torrente Ballester propiciará, en novelas más tardías, la aparición directa de personajes históricos dentro de la ficción narrativa, que, al mantener su identidad originariamente histórica, derrumban los límites de ficción y realidad de un modo más evidente, como el personaje de Napoleón en *Atardecer en Longwood* y años más tarde en *La isla de los jacintos cortados*.

Es en esta última obra, sin duda, donde los juegos de equivalencia entre la historia y la novela alcanzan su mayor rendimiento y artificiosidad, pues esta mezcla de ficción y realidad le sirve al autor para cuestionar la veracidad del mito creado en torno a la figura de Napoleón, planteando la posibilidad de mentira histórica que pondría en duda su propia existencia. Esta novela refleja como ninguna otra este derrumbe de fronteras entre la historia y la ficción narrativa que maneja don Gonzalo en su producción anterior y posterior.

---

<sup>86</sup> Isabel Torrente Fernández (1997) ha analizado precisamente la progresiva introducción del discurso histórico en la narrativa torrentiana teniendo también en cuenta las propias reflexiones del autor de *La saga/fuga de J.B.* sobre esta técnica literaria.

No obstante, no debemos pasar por alto que el uso de esta estrategia narrativa supone una mezcla sólo aparente de “ficción” y “realidad”, ya que la presencia de personajes o sucesos de origen histórico se da dentro de una novela, de modo que todo ese material de base realista es tan ficcional como el de base imaginativa. Sin duda, Torrente es consciente de que

*los textos ficcionales instauran un mecanismo referencial particular y específico (...) frente a los textos serios que deben interpretarse según la referencia normal al mundo real (...). Mientras en éstos las ilocuciones se realizan de acuerdo con las reglas verticales ordinarias que ponen en relación el lenguaje con el mundo real, en los actos ilocutivos de la ficción tales reglas son suspendidas intencionalmente y sustituidas por un nuevo sistema de convenciones horizontales, que instauran una relación del discurso literario con el mundo de ficción por él representado (Paz Gago, 1995: 172).*

El autor de *La saga/fuga de J.B.* pone de nuevo en marcha una técnica ficcional que ya había inaugurado su admirado Cervantes en *El Quijote*, especialmente en la segunda parte, donde es muy frecuente que el protagonista se tope en su camino con personajes o tenga noticias de hechos procedentes del mundo real, como la existencia de un falso *Quijote* escrito por Avellaneda. En ambos casos, la mezcla de material ficcional de naturaleza realista con el puramente imaginativo se lleva a cabo con el fin de producir desconcierto en el lector.

Además de su faceta de crítico literario propiamente dicho, que abordaremos en otro momento, don Gonzalo introdujo también en sus ficciones comentarios sobre el proceso de escritura, diseño de los personajes y otras cuestiones teóricas, bien a través de éstos, bien del narrador, que, en cualquiera de los dos casos, propiciaron la puesta en funcionamiento de mecanismos metaficcionales que confundían intencionadamente los límites entre la ficción y la realidad.

Es significativo que en la gran mayoría de sus novelas, desde sus incicios, hay uno o varios personajes que se dedican a la actividad de escribir, y que, en consecuencia, favorecen la introducción y el desarrollo de aspectos relacionados con esta actividad artística, como es el caso de Juan Aldán, el padre Osorio o el propio Carlos Deza en *Los gozos y las sombras*. De forma paralela, también el uso de referentes literarios como mecanismo de caracterización de figuras literarias en casos como *Don Juan* o *La princesa durmiente va a la escuela*, entre otros, cumplen una función similar en la práctica totalidad de la producción ficcional de Torrente Ballester.

Y es precisamente a través de estos personajes como don Gonzalo va introduciendo poco a poco guiños metaliterarios, de forma más leve en *Los gozos y las sombras*, *Don Juan* u *Off-side*, es decir, en sus primeras obras, para acabar entremezclando la realidad y la ficción a través de complicados juegos metaliterarios, especialmente a partir de su trilogía fantástica<sup>87</sup>. Si *La saga/fuga de J.B.* es vista como *a compendium of most popular fictional forms and critical approaches, parodying and satirizing the limitations of each* (Blackwell, 1989: 121), *Fragmentos de Apocalipsis* todavía llega más allá en los juegos meta e intertextuales, al tratarse de una novela sobre el propio proceso de creación narrativa: *Fragmentos details a first person narrator's efforts to produce a novel and the literary critical discussions of this work in progress with his imaginary young Russian lover, Lènutchka* (121-

---

<sup>87</sup> Conviene apuntar que el gusto torrentiano por este tipo de técnicas metatextuales se extiende a toda su producción ficcional (como sucede con varios de los recursos narrativos aquí señalados), incluidos los filmes que redactó durante los años cincuenta. Así en una secuencia del filme *Surcos* (1951) uno de los personajes (don Roque) acompaña a su amante al cine y se refiere a la corriente cinematográfica en boga en aquel entonces —el neorrealismo italiano— estableciéndose de este original modo metanarrativo una buscada conexión de la película de Nieves Conde con el movimiento italiano que le sirvió como punto de referencia, aspecto que comentaremos más a fondo cuando corresponda.



122). La trilogía se cierra con *La isla de los jacintos cortados*, donde los personajes son conscientes de su naturaleza literaria.

La principal manifestación de la metaficción tiene lugar a través de la introducción de intertextos, que trae como consecuencia la aparición del universo ficcional original del intertexto en un nuevo universo narrativo. De nuevo, este recurso presenta una clara herencia cervantina puesto que *la composición del Quijote se basa en otras ficciones literarias como los libros de caballerías (Amadís y Orlando sobre todo), pastoriles, novela sentimental o bizantina* (Paz Gago, 1995: 174).

Según Ángel G. Loureiro (1990: 322), estas prácticas metaficcionales le sirven al escritor ferrolano para plantear de modo indirecto reflexiones sobre la ficción que resulta consustancial con los mundos creados en sus propias novelas. A partir de la trilogía, eje central del análisis de este crítico, los juegos metaliterarios serán una constante en la obra de Torrente Ballester y continuarán sirviéndole como forma de autorreflexividad teórica sobre la obra literaria.

En consecuencia y consonancia con esa intensificación progresiva de cada uno de los recursos que hemos analizado, los mundos de ficción torrentiana experimentan un incremento de su dimensión fantástica, que precisamente facilitarán un desarrollo más libre y artificioso de los rasgos definitorios de su universo narrativo –metaliteratura, procesos desmitificadores, multiplicidad de voces narrativas, equivalencias entre la novela y la historia...-.

Para una adecuada comprensión del significado que esta dimensión fantástica representa dentro de la obra de don Gonzalo, consideramos conveniente revisar la concepción que sobre la realidad posee el propio escritor ferrolano:

*Todo es real, aunque cada cosa a su modo; la realidad es infinita, si bien sólo en pequeñas parcelas conocida, y está compuesta por órdenes distintos, cada uno de ellos constituido por objetos de naturaleza propia y homogénea (...). De manera que si aceptamos que existen diversos órdenes de la realidad, cada cual con su modo de ser (...) podemos llegar a la conclusión aparentemente paradójica de que no hay nada que no sea real, porque lo que llamamos irreal tiene también su estatuto, su manera de ser o de existir dentro de lo real (Torrente, 1985a: 124).*

Por tanto, para Torrente Ballester tan real es lo tangible como lo imaginario, simplemente pertenecen a esferas distintas. De manera equivalente, en un texto narrativo todo es ficcional, tanto el material de base realista como el de base imaginativa. Ya hemos comentado la mezcla de distintos tipos de material narrativo presente en las obras de ficción torrentianas y de las incidencias que esto tiene en el mundo de ficción narrativo.

En un principio, Torrente alterna la composición de obras de carácter realista (*Javier Mariño*), con otras donde impera el orden de lo fantástico (*Don Juan*), dependiendo esta elección, como el propio autor manifiesta, *exclusivamente de causas ajenas a mi voluntad* (1963: 9), pero poco a poco comienza a dar cabida a ambos territorios en sus mundos ficcionales independientemente del género o tendencia literaria a la que la obra se adscriba. Así, *Los gozos y las sombras*, obra considerada por la crítica como uno de los ejemplos de su vertiente realista no está exenta de elementos fantásticos y simbólicos que dan prueba de esa concepción amplia de la realidad que manifestaba Torrente, como veremos cuando corresponda.

Con el paso de los años el escritor irá adaptando el género novelesco a su particular visión de lo real y, como consecuencia, se producirá un incremento de los

elementos del orden fantástico, imaginativo y simbólico en su obra, lo que la alejará cada vez más de los cánones literarios del realismo, encaminándose hacia una vertiente fantástica e intelectual renovadora.

Sin embargo, aún en las novelas posteriores a *La saga/fuga de J.B.* (1972), los órdenes de lo fantástico y lo real permanecen independientes y distantes uno del otro hasta el punto, como señala Ángel G. Loureiro (1990: 321), de aparecer configurados prácticamente como universos ficcionales distintos. Según este crítico, *lo fantástico participa de una condición que aparece por vez primera en La saga/fuga y ya no le abandonará: (...) lo fantástico es privado y selectivo, por cuanto sólo unos pocos personajes tienen acceso a él y en realidad sólo a ellos (...) les es dado comprender su importancia y llevarlo a sus extremas consecuencias*, en clara equivalencia con *El Quijote*, donde su protagonista es el único personaje que tiene acceso directo a los universos ficcionales de los libros de caballerías dentro de la ficción cervantina.

De nuevo, el uso de este recurso remite a las estrategias narrativas que Cervantes puso en marcha en su *Quijote*: *Cervantes recurre a los universos ficcionales caballerescos o pastoriles configurados en esos tipos de libros, que él conocía perfectamente, y se sirve de ellos para configurar el mundo ficcional de su novela* (Paz Gago, 1995: 176).

El material narrativo de base imaginativa experimentará un proceso de ficcionalización sujeto a la misma regla que el material de base realista. Esa regla es lo que Torrente denomina “principio de realidad suficiente”, y que él mismo define como *ese mínimo de fuerza necesaria para que la narración o el drama nos impongan su realidad, la suya específica, precisamente, y no la de lo que está pasando en la calle o en la conciencia de mi vecino de piso. (...) Conviene insistir*

*hasta la pesadez, en que la obra poética es autónoma y dotada de una realidad sui generis* (Torrente, 1986:67-68)

El resultado, teniendo en cuenta la tipología de mundos ficcionales propuesta por Paz Gago en su estudio cervantino (1995: 177-180), es la creación en las novelas torrentianas de universos ficcionales híbridos donde *se admiten simultáneamente las leyes del mundo natural y sobrenatural, que se funden (...) puesto que ha desaparecido la oposición entre las modalidades de lo posible y lo imposible (...). La lógica de estos mundos propios de la ficción postmoderna (...) combinan propiedades normales con otras anormales, maravillosas y asombrosas, extravagantes o improbables* (180).

Sin embargo, Torrente no llega repentinamente a esta concepción de la obra narrativa, sino de forma progresiva y paralela a ese incremento de los recursos que definen su personalidad literaria: *Gonzalo Torrente Ballester a compris progressivement cette dimension supplémentaire qu'offre le fantastique. Cependant aucun de ses livres ne peut être étiqueté "ouvre fantastique" (...) chez Gonzalo Torrente, le fantastique serait donc, plus qu'un genre, un effet applicable à tous les genres* (Sepulchre, 1986: 77).

### 2.2.1.2. El discurso narrativo: estilística<sup>88</sup>.

El carácter lúdico de todos estos rasgos característicos de la ficción torrentiana hace casi necesaria la presencia del humor, que, por supuesto, no falta en ninguna de sus obras. En ocasiones, el uso del humor y la parodia poseen cierta intención satírica, especialmente en aquellas obras que esconden crítica política, debido a la necesidad, en aquella época, de disfrazar todo pensamiento contrario al régimen franquista, como sucede en *El golpe de estado de Guadalupe Limón*<sup>89</sup>, pero no siempre la presencia del humor conlleva ese matiz satírico.

Al igual que su concepción de la novela como juego, el uso del humor, la ironía y la parodia se deben fundamentalmente a la influencia de la obra cervantina *El Quijote* en este escritor ferrolano, quien dedicó todo un ensayo al análisis de los distintos recursos lúdicos que Cervantes puso en funcionamiento en su novela –*El Quijote como juego* (1975)–, la mayoría de los cuales llevó a la práctica el propio Torrente a lo largo de su producción ficcional.

Algunas de las técnicas narrativas puestas en funcionamiento por Torrente Ballester aquí analizadas –desmitificación, guiños metaliterarios o juegos de

---

<sup>88</sup> Con el término “estilística” pretendemos hacer referencia al método de Crítica Literaria nacido en Alemania después de la Primera Guerra Mundial, bajo el impulso de los trabajos de Karl Vossler, que tuvo su esplendor en las décadas centrales del siglo pasado, especialmente entre 1945 y 1965, años durante los que se definió y configuró su aparato terminológico y crítico en cuya confección se cuentan sus cultivadores más representativos, desde Bally hasta Riffaterre y desde Spitzer hasta Van Dijk. Esta escuela teórica propone un análisis de textos literarios basado principalmente en el estudio de sus mecanismos formales. Dicho análisis se aborda desde una perspectiva desviacionista: tras un estudio lingüístico formal del texto en cuestión, se interpreta a la luz del concepto de desvío, es decir, se considera que son relevantes sólo aquellos rasgos formales que se salen de lo normal, que suponen una innovación y que son resultado de una elección deliberada y consciente por parte del autor. En relación con esta propuesta analítica, las dos características siguientes de la narrativa torrentiana suponen un determinado uso del lenguaje narrativo cuyo significado intentaremos desentrañar.

<sup>89</sup> Sobre este aspecto, cfr. Benítez (1989), que analiza precisamente el papel subversivo que el uso de técnicas paródicas, satíricas e irónicas desempeñaron en las primeras novelas de Torrente Ballester: *Sátira, parodia e ironía sirven a Torrente para subvertir el orden establecido, tanto en cuanto a convenciones lingüísticas y literarias (...) como en cuanto a las categorías de lo político, de lo social y hasta del mundo físico (...). En su drama El retorno de Ulises y en sus novelas El golpe de estado de Guadalupe Limón e Ifigenia (...) Torrente construye mundos en los que es libre de satirizar a su gusto. De esta suerte puede atacar los males que España sufrió durante la posguerra* (107).

equivalencias entre personajes históricos y literarios- pueden ser consideradas, hasta cierto punto, como distintas manifestaciones del humor torrentiano, en el sentido de que el humor y la parodia funcionan como un elemento inherente a todas ellas y constituyen un innovador mecanismo de construcción narrativa que las sostiene y que, en última instancia, aspira a reflejar la realidad del modo más fidedigno posible.

Como señala el propio escritor,

*el sentido del humor no es compatible con (...) ninguna de las formas estimadas como clásicas (...). Se relaciona con la realidad en medida mucho mayor que la del poeta y la del artista clásicos, quienes actúan sobre esquemas abstractos, ideales, sin alcanzar a comprender que la realidad es grotesca (...). El artista con sentido de lo real, ante el héroe inaccesible, le tira los calzones hacia abajo y le recuerda que de niño se meaba en la cama (...). La comicidad subyace a todo, pero, entendámonos, coexistiendo. Abstraerla, hacer de lo real caricaturas sin otro ingrediente que lo ridículo es una falsificación delictiva (1984: 415-19)<sup>90</sup>.*

Por otro lado, la presencia de intertextos perfectamente imbricados de modo explícito o implícito en la composición de las ficciones torrentianas, el diseño de figuras literarias que se caracterizan por su erudición, reflexividad e intelectualismo y el mínimo bagaje cultural necesario para una apropiada comprensión de las obras de Torrente Ballester dan prueba de su preocupación e insistencia sobre la figura del intelectual, constante en sus obras, la cual, como los restantes elementos mencionados en este análisis, va cobrando un mayor peso conforme avanza su producción literaria. De hecho, para Sanz Villanueva (1982: 45) este intelectualismo, *que se caracteriza por la frecuencia con que acoge la especulación sobre variados problemas de los que no es el menor el religioso, constituye el hilo conductor de una diversificada creación.*

---

<sup>90</sup> Esta cita ha sido extraída de un breve ensayo de 1980 en el que don Gonzalo reflexiona sobre el humor y sus funciones literarias titulado "Sobre el humor, aquí" (Torrente, 1984: 413-421).

Pero, sobre todo, el intelectualismo se puede constatar desde sus primeras obras a través de la creación de una figura central del relato<sup>91</sup> que responde a un modo de caracterización concreta y muy similar en sus distintas novelas y que se puede identificar con la concepción particular de don Gonzalo sobre la figura del intelectual e, incluso, con su propia personalidad, como luego veremos. Según señala Alicia Giménez:

*El personaje torrentino pudiera ser descrito como: no muy gallardo, sumamente escéptico y profundamente intelectual (...) caracteriológicamente bueno, pacífico y pacifista, comprensivo, paciente, poco propenso a la acción, reflexivo, estudioso, inteligente, moderado, un poco indeciso pero, sin embargo, firme en sus ideas. Las circunstancias que suelen rodearlo no son del todo satisfactorias (...). No lucha por imponer su criterio y se recluye en un conformismo irónico (...) puesto que la sociedad en la que vive no logra atraparlo, ni positiva ni negativamente, en su juego (...). En cierta manera siempre gana, aunque su triunfo se realice bajo unas perspectivas valorativas distintas de las comunes (1984: 162-163)*

Son muchos los personajes creados por Torrente Ballester que se nos vienen a la cabeza al escuchar esta descripción: desde Javier Mariño, pasando por Carlos Deza, el estudiante parisino testigo de las andanzas de don Juan en la novela homónima, Leonardo Landrove de *Off-side*, José Bastida de *La saga/fuga de J.B.*, el novelista que escribe *Fragmentos de Apocalipsis* hasta alcanzar en *La isla de los*

---

<sup>91</sup> Hablamos aquí de figura literaria central (recurriendo al término de figura literaria utilizado por el propio Torrente Ballester para designar a los personajes principales que intervienen en una narración) y no de protagonista porque compartimos la opinión de Alicia Giménez (1984) respecto a la ausencia de protagonistas absolutos en las novelas torrentianas, rasgo que podría también ser considerado como representativo de toda la obra de ficción de este escritor, pero que por ir ligada, como veremos, a la cuestión del narrador trataremos de modo conjunto en este apartado: *O hay un solo protagonista o verdaderamente no hay ninguno (...). Hay, por supuesto, una serie de personajes sobre los que la historia incide de modo bien señalado, pero el tratamiento que les impone el novelista desbarata las posiciones por completo. La estructura de las obras de Torrente no potencia la creación de figuras protagonísticas (...). El tema está tan enraizado, tan confundido con el argumento, que los que en él intervienen se hallan inmersos en ambas partes, y son imprescindibles, sin que se les den atribuciones concretas y esquemáticas. (...) En cuanto a la caracterización (...) todos son tipos humanos acabados, dibujados individualmente (152-153).*

En este sentido, cuando hablamos de figura literaria central en algunas novelas más evidente que en otras nos referimos a aquella con la que todos los restantes personajes guardan algún tipo de relación directa o indirecta y de la que, en cierta medida, depende su propia existencia dentro del relato, como sería el caso de Carlos Deza en la trilogía de *Los gozos y las sombras*.

*jacintos cortados todo su esplendor como protagonista y narrador de la novela completa: el profesor enamorado, el comprensivo y triste escritor, en el cual apreciamos la sublimación de todos los puntos de nuestro retrato robot (164).*

El propio don Gonzalo aclara que la llamada “novela intelectual” implica, más que nada, el diseño de un determinado tipo de figura literaria y no simplemente la introducción y desarrollo de cierta temática ideológica: *La novela intelectual no es, como se piensa comúnmente, la que inserta en su texto digresiones teóricas de carácter general, sino precisamente aquella cuyos personajes están concebidos de cierta manera, (...) están vinculados a una significación invariable, que existen, hablan y actúan de acuerdo con un esquema previo al que deben acomodarse (1982a: 62).*

Pero, además, paralelamente a este diseño prototípico de la figura del intelectual, se observa una progresiva identificación de ésta con el propio narrador, que comienza con una casi constante focalización narrativa del relato a través de este personaje concreto –Carlos Deza, Landrove, Bastida– y culmina en *La isla de los jacintos cortados* con una total identificación, (Giménez, 1984: 165).

A partir de entonces es frecuente encontrar esa simbiosis entre este personaje intelectual y el narrador: *Dafne y ensueños, Yo no soy yo, evidentemente, Filomeno, a mi pesar, Cuento de sirena...* que se convertirá en una especie de alter-ego del propio Torrente Ballester, aunque no debemos olvidar en ningún momento su naturaleza ficcional.

Éste es quizá el procedimiento más innovador y característico al que recurre el escritor ferrolano a la hora de introducir materia intelectual en sus obras, aunque el alto contenido erudito que se desprende de sus ficciones a través de referencias



literarias, filosóficas... son igualmente prueba de su concepción de la obra literaria como un ejercicio intelectual tanto para el escritor como para el lector.

En este sentido, dada la perspectiva analítica de nuestro estudio, la presencia de elementos de carácter cinematográfico merece una mención aparte. Un primer indicio cinematográfico detectado en repetidas ocasiones a lo largo de su novelística se refiere a la presencia directa o indirecta de referentes filmicos, normalmente con funciones caracterizadoras, que prueban que la presencia del medio filmico en sus novelas no procede tan solo de su experiencia guionística, sino también de su afición a este arte como espectador.

Según Peña-Ardid (1992: 98), *este tipo de incursión del cine en la novela remite a un fenómeno de intertextualidad que ha podido apreciarse desde que dicho medio comienza a interesar a los escritores y sobre el que importará tener en cuenta no sólo el tipo de motivos escogidos, sino la intencionalidad con que un autor se sirve de ellos, las funciones en la nueva estructura semántica literaria y, en última instancia, las posibles constantes que pueden detectarse en su modo de utilización.*

Siguiendo el método analítico propuesto por esta comparatista, tenemos que referirnos, en primer lugar, a la constante reaparición en la novelística torrentiana de un personaje de origen cinematográfico: la mujer robot creada por Lang para su filme *Metrópolis*. Más adelante desvelaremos cuándo y cómo descubre don Gonzalo esta película y, con ella, esta figura filmica, pero lo que nos interesa ahora es resaltar su presencia en tres obras del escritor ferrolano.

Aunque todas ellas tienen un origen filmico común, hay que puntualizar que estamos ante tres versiones distintas e independientes unas de las otras, entre las

cuales, no obstante, es posible establecer una especie de proceso evolutivo. La versión más rudimentaria se correspondería con la primera aparición del personaje futurista en la pieza teatral *El casamiento engañoso* de 1939, continuando su proceso caracterizador en *Fragmentos de Apocalipsis* de 1977, para alcanzar su punto álgido en *Quizá nos lleve el viento al infinito* de 1984, su recreación más compleja.

De hecho, la mujer robot de esta última novela, Eva Gadner, además de remitir a *Metrópolis*, alude a otra gran figura del mundo del celuloide. El personaje de Eva Gadner, como bien apunta Kathleen M. Gleen (1989: 76) en un estudio sobre esta obra, *is a combination of that of Ava Gardner and Eve (...). Her inventors apparently were enamored of Marilyn Monroe, so Eva bears a resemblance to that archetypal sex symbol.*

*Quizá nos lleve el viento al infinito* no sólo esconde la recreación filmica más lograda del personaje futurista, sino que desarrolla una evidente parodia del género del espionaje y de ciencia ficción, tan explotado por el cine y, en concreto, un homenaje a las películas de James Bond.

Otro ejemplo destacable de intertextualidad filmica se registra en la trilogía *Los gozos y las sombras*, especialmente con el personaje de doña Lucía, la mujer del boticario. En este caso, los referentes filmicos funcionan como técnica de caracterización paródica de la figura literaria mediante técnicas que serán analizadas más adelante.

Pero no siempre la presencia de un intertexto filmico remite a una película existente, ni se utiliza únicamente con funciones caracterizadoras. En este sentido, cabe mencionar el caso de *Cuento de sirena*, donde el narrador desarrolla todo un relato metaficcional a través de la presencia de un cinematógrafo que proyecta una

historia similar a la que relata el propio cuento. Este recurso propicia una identificación de los personajes que aparecen en la pantalla –la sirena, un buceador y un pulpo– con los tres protagonistas del relato tanto por parte del lector como de las propias figuras literarias.

En alguna ocasión, el intertexto sirve como fuente de inspiración al escritor. Tal es el caso de la novela *Don Juan*, pues, a pesar de tratarse originariamente de un personaje literario, en un estudio crítico sobre este mito, Torrente Ballester señala (1982b: 90) que se decidió a escribir su propia versión tras acudir al estreno de una transposición cinematográfica que le desilusionó y le motivó para dar a ese héroe una historia lo suficientemente digna de él<sup>92</sup>.

Por tanto, los intertextos filmicos juegan una papel primordial en la génesis de numerosas obras o figuras novelísticas torrentianas, a los que remiten implícita o explícitamente. Además, prueban que el interés del autor de *La saga/fuga de J.B.* por el séptimo arte se dejó sentir en su novelística ya antes de su experiencia cinematográfica.

Lo que sucede es que, a partir de su labor como guionista, se detectará en sus novelas un nuevo tipo de componente filmico que apunta al empleo de técnicas narrativas procedentes de los textos filmicos. La prueba principal de este nuevo elemento cinematográfico la constituyen las transposiciones filmicas que se han realizado de dos de sus novelas. El alto grado de fidelidad que ambas mantienen con respecto al texto original es un primer signo de su predisposición para ser traducidas

---

<sup>92</sup> *Aconteció hace dieciocho años, aproximadamente. Un director de cine español, unos artistas, hicieron una película titulada Don Juan Tenorio, a cuyo estreno feliz asistí y del cine salí defraudado. No porque la película, como tal, fuese mala, que no lo era, sino porque, a mi juicio, la figura del personaje se había desvirtuado. Resultaba que yo disponía, sin saberlo, de una idea personal más o menos conforme y ortodoxa, de D. Juan Tenorio, y el disgusto experimentado resultaba de un cotejo entre el D. Juan de la película y el mío propio* (Torrente, 1982b: 90). Teniendo en cuenta que la fecha de la primera edición de su novela *Don Juan* es de 1963, don Gonzalo parece referirse aquí al filme español *Don Juan Tenorio* de 1952, dirigido por Alejandro Perla.

al código filmico. Además de estas dos transposiciones existen una serie de proyectos inacabados, a los que ya hemos aludido, que hacen todavía más evidente la afinidad que su forma de escribir guardaba con sus guiones cinematográficos. Elementos tales como secuencias dialogadas, ocularizaciones narrativas, presencia de códigos luminotécnicos y sonoros... presentes en estas obras constituyen una prueba inequívoca de la presencia de técnicas narrativas de origen filmico en su novelística, pero requieren un proceso de identificación y análisis más pormenorizado que llevaremos a cabo en otro momento.

Lo que ahora nos interesa destacar es que, como sucedía en el caso del elemento humorístico, este recurso se convierte en una importante técnica de construcción narrativa que se manifiesta en el texto de maneras diversas –juegos metaficcionales, cambios de perspectiva narrativa...- y es tan representativo de toda su novelística como el resto de los rasgos señalados hasta aquí.

No obstante, si tenemos en cuenta que, según Ruiz Baños (1997: 47), la unidad de construcción en la ficción torrentiana está *en íntima conexión con el juego del narrador, que ofrece como resultado un hermetismo novelesco de atmósfera ambigua*, todavía tenemos pendiente un último aspecto característico de la novelística torrentiana relacionado con otra instancia narrativa que abordaremos a continuación.

### **2.2.1.3. La enunciación: uso de narradores plurales.**

El primer caso claro de pluralidad de narradores se detecta en *Los gozos y las sombras* y será tratado más adelante. Sin embargo, no será éste el único caso en el que don Gonzalo recurra al uso de varias voces narrativas a la hora de desarrollar un

relato, sino que, como observa Eduardo Alonso (1997: 27), se convierte en un recurso cada vez más empleado por Torrente Ballester, cuyo efecto y significado intenta valorar:

*Ese recurso del narrador plural (...) produce un primer efecto de perplejidad y de indeterminación. Con esa intención Torrente lo multiplica en sus últimas novelas, quizá porque es más ambigua la identidad de los personajes, identidad que se asienta en un mayor escepticismo de fondo, lo que a su vez requiere el contrapeso de más juego, más diversión, más patraña, más fábula y más trivialidad.*

El ejemplo más logrado y característico de esa multiplicidad narrativa lo constituye la novela de 1987 *Yo no soy yo*, evidentemente en la que, a través de un complejo entramado de voces narrativas y autoriales, don Gonzalo rinde un callado homenaje al poeta portugués Fernando Pessoa, uno de los escritores más representativos en el uso de heterónimos literarios, al tiempo que plantea una de las cuestiones centrales de su narrativa: el problema de la identidad real del ser humano. *El principio de identidad falla en el ámbito de lo real. Nadie es idéntico a sí mismo, porque ser-hombre es querer-ser en todo instante, y lo que se-quiere-ser-no-es todavía.* (Torrente 1984: 417).

Además del ya citado antecedente de *Los gozos y las sombras*, hay otras obras que completan el camino andado por Torrente Ballester en este tipo de juego narrativo. Así, en la mayoría de sus obras realistas se detecta una alternancia de focalización a través de una voz narradora –*Off-side*-. En otras ocasiones, el uso recurrente del procedimiento cervantino del manuscrito encontrado le permite confundir los límites entre autor y narrador –*El golpe de estado de Guadalupe Limón, Quizá nos lleve el viento al infinito, La rosa de los vientos*-. Pero no será hasta *Fragmentos de Apocalipsis* donde el escritor desarrolle de un modo más complejo su particular visión del problema entre el rol del narrador y su propia

identidad a través de cruces continuos entre ficción y realidad propiciados por la figura literaria del narrador-autor, consciente de su naturaleza ficcional.

En general, esta técnica enunciativa remite, de nuevo, al autor del *Quijote*. Cervantes es el primero en proponer un complejo juego de voces autoriales que no son más que máscaras del sujeto principal de la narración, aunque fingen representar al sujeto real de la escritura (Paz Gago, 1995: 98). Asimismo, en la novelística torrentiana, el recurso es llevado a extremos sorprendentes hacia el final de su obra y en todos los casos conviene no olvidar la convención ficcional que supone toda la novela, es decir, no pasar por alto que estamos ante un procedimiento manipulado por la proyección ficcional del autor real –el narrador-, y no puede confundirse con él, aunque fuera lo que Torrente o Cervantes pretendiesen.

En suma, cada uno de los recursos narrativos que hemos estado analizando refleja un evidente espíritu lúdico y erudito que llevó a Torrente Ballester a transgredir principios teóricos establecidos y consolidados por tradición –mitos literarios y bases narrativas de la novela- y a introducir elementos innovadores, como el mundo del cine como fuente de referencias, de técnicas narrativas o como marco creador de una nueva dimensión metaficcional. Todo ello de un modo progresivo, producto de una lenta evolución en la que cada obra nueva presenta claras deudas con todo lo anterior y con los grandes novelistas de la literatura, en especial, Cervantes. Como prueba final de ello, basten estas palabras escritas por el mismo don Gonzalo sobre la composición de *La saga/fuga de J.B.*, que constituyó el reconocimiento unánime de crítica y público de su genio literario:

*Quien conozca mis libros anteriores y se haya detenido a mirarlos con alguna atención, descubrirá que en ellos están los gérmenes de toda La*

saga/fuga, cuyo mundo es, sin duda, el de Los gozos y las sombras, aunque de otra manera tratado. Y de este tratamiento (fantasía, ironía, humor) hay precedentes, ensayos, esbozos en *El viaje del joven Tobías*, en *La princesa durmiente va a la escuela (...)*; en *Ifigenia*, en *El retorno de Ulises* y en *ciertos embutidos fantásticos de Off-side*. La ruptura del tiempo lineal está usada en *Don Juan (...)*. En una palabra: quien conozca mis libros, los malos, los buenos y los medianos puede explicarse que yo haya escrito *La saga*... Sin necesidad de otros aprendizajes, incluso sin necesidad de otros estímulos (Torrente, 1975: 199-200).

### 2.2.2. Crítica novelística.

No hay que olvidar que, a medida que Torrente Ballester definía a nivel práctico su personalidad literaria a través de la introducción en su narrativa de toda esta serie de innovaciones y elementos característicos que acabamos de analizar, este autor también plasmó a nivel teórico su personal visión de la literatura, la cual, en todo momento, discurrió en consonancia con su propia carrera como novelista<sup>93</sup>.

En esta obra teórica no sólo expuso su particular concepción de su labor como escritor en diarios de trabajo –*Cuadernos de la Romana*, *Nuevos cuadernos de la Romana*, *Cuadernos de un vate vago*– explicando el uso y significado de muchas técnicas o recursos narrativos ya tratados aquí, sino que además analizó y comentó las obras de otros autores, mostrando también a través del elogio o crítica hacia ellos y sus obras una total coherencia con respecto a los parámetros básicos de su propia producción literaria.

Don Gonzalo dio a conocer su visión de la literatura española en distintas obras de carácter teórico como *Literatura Española contemporánea*, de 1949, y *Panorama de la literatura española contemporánea*, de 1961 (y ampliación de la anterior) en las que repasó, con un criterio estrictamente personal y una clara

---

<sup>93</sup> De hecho, ya en el apartado anterior hemos ido intercalando en el análisis de los rasgos esenciales e su novelística fragmentos de trabajos críticos en los que el escritor reflexiona desde un punto de vista teórico sobre alguna de sus propias técnicas narrativas.

intención didáctica<sup>94</sup>, los rasgos fundamentales de nuestra literatura nacional comunes y diferentes a toda la literatura universal, así como sus principales autores y obras.

Por tanto, los trabajos críticos que el escritor ferrolano dedicó a la literatura van desde este tipo de enfoques generales hasta análisis pormenorizados sobre las técnicas narrativas de obras concretas –“*Berlamino y Apolonio*”, “*Don Juan*”<sup>95</sup>-, pasando por la redacción y posterior publicación de sus diarios de trabajo en los que reflexiona sobre este arte durante el proceso de creación de alguna de sus propias novelas.

Además, y en paralelo con sus teorías, la práctica totalidad de sus creaciones novelísticas cuenta con la presencia recurrente de personajes escritores, como ya hemos apuntado anteriormente, los cuales debaten cuestiones referentes al fenómeno literario que alcanzarán su punto álgido en *Fragments de Apocalipsis* (1977) donde desarrolla, como indica su subtítulo, una teoría aplicada de cómo se hace una novela al mismo tiempo que la escribe.

Pero, sin duda, si hay un autor y una obra que represente para Torrente Ballester un punto de referencia en su novelística y que asome como influencia explícita o implícitamente, incluso cuando teoriza sobre sus propias obras, esa novela es *El Quijote*.

En el ensayo titulado *El Quijote como juego*, de 1975, don Gonzalo desarrolla una nueva interpretación de esta novela cervantina a través de su concepción lúdica de la literatura. Las conexiones entre el juego y el arte habían sido ya apuntadas a

---

<sup>94</sup> Existe una edición reducida titulada *Literatura Española Contemporánea* de 1963 que fue utilizada como libro de texto oficial de Preuniversitario (Madrid: Guadarrama).

<sup>95</sup> Estos dos estudios forman parte de la colección de Destino *Ensayos críticos* (1982: 56-80) y fueron leídos como conferencias, la primera en fecha incierta y la segunda en 1966.



principios del siglo XX e incluso justificadas desde un punto de vista psicológico por Heerbert Spencer (1900), para quien el instinto del juego responde a una energía biológica sobrante que se vierte en el deporte o en el arte. Johan Huizinga, siguiendo esta misma idea, proclama en su ensayo *Homo Ludens* (1938) que el juego constituye un principio creador de cultura.

A partir de este tipo de planteamientos más generales, Hans Georg Gadamer (1965) deduce, en consecuencia, que dado que el juego es un componente fundamental de la obra de arte, también desempeña un papel esencial en su significado hermenéutico, lo que lo llevará a explicar el funcionamiento del pacto ficcional que el lector acepta en la recepción de toda obra literaria como un mecanismo lúdico que consiste en suspender voluntariamente las reglas rigurosas del descreimiento y la verificabilidad. Esta teoría llega a la teoría literaria cultural, especialmente a la Pragmática de la literatura.

Torrente Ballester parece hacerse eco de Gadamer cuando, antes de comenzar a identificar los mecanismos lúdicos específicos del *Quijote*, nos recuerda que el juego es algo inherente al proceso de comunicación literaria y, en consecuencia, a toda obra en sí, ya que *lo corriente es que autor y lector participen en un juego convenido, base de la ficción misma, en que uno y otro “fingen creer” que se trata de una realidad; y de esta afirmación (de este juego) no se excluyen ni siquiera las obras de carácter fantástico, extraordinario o maravilloso. “Vamos a hacer como si” subyace al hecho de escribir y de leer* (1984: 42).

Pero, dado que este mecanismo lúdico es común a todas las obras literarias, resulta obvio que no puede ser el único presente en *El Quijote* desde el momento en que Torrente decide dedicar todo un ensayo a su análisis desde esta perspectiva.

Según el escritor ferrolano, toda la novela cervantina es un sistema de juegos que en su ilimitada libertad llegan al borde del acertijo (1984:22), inaugurando con ello un nuevo tipo de narración cuyo principal mecanismo constructivo es la libertad: la novela moderna.

Torrente Ballester identifica dos jugadores o estrategias principales: el narrador y don Alonso Quijano, cada uno de los cuales pone en funcionamiento su respectivo juego ficcional que encaja perfectamente uno dentro del otro. En el nivel más interno, nos encontramos con el protagonista de la novela, Alonso Quijano, un hombre que, al llegar a cierta edad y probablemente siguiendo el universal deseo que todo hombre tiene de “ser otro”,

*intenta configurar su vida conforme a la realización de ciertos valores arcaicos con una finalidad expresa, para lo cual adopta una apariencia de armonía histórica con los valores de que se sirve y con el tiempo en que estuvieron vigentes y en franca discordancia, (por analepsis) con el tiempo en que vive y en que va a realizarlos. Consciente del anacronismo, quizás también de lo impertinente de su ocurrencia, el personaje adopta ante ella una actitud irónica que confiere a su conducta la condición de juego (50-51).*

En otras palabras, Alonso Quijano crea una ficción cuyo protagonista, don Quijote, él mismo interpreta de modo consciente, actuando como caballero andante pero cuyo contexto es inapropiado para este tipo de ficción fantástica porque es su propia realidad (realidad ficcional, dado que Alonso es, a su vez, una figura narrativa). A lo que aspira mediante este juego es a llegar a convertir a su alter-ego en personaje de un libro. Por eso, cuando en la segunda parte descubre que no sólo ha logrado su objetivo, pues existe un libro con las aventuras sucedidas en la primera parte, sino que también ha conseguido que otros personajes entren en su juego, sale de él y mediante una operación contraria a lo dicho y hecho al principio de la novela,

separa lo que ha juntado, el hombre y el personaje, volviendo a ser Alonso Quijano. El personaje no morirá jamás, el que muere es su creador (201-203).

Este primer juego ficcional se desarrolla dentro de un segundo juego, el del narrador, cuyo principal instrumento es la manipulación de la historia que ha creado Alonso Quijano. Al margen del complejo entramado de fuentes narrativas en las que Cervantes nos introduce, el narrador principal, alter-ego del autor, no se limita a contar esa historia ajena, sino que la interpreta y la juzga, intentando convencer al lector de que Alonso Quijano es un hidalgo a quien el exceso de lectura de cierto tipo de libros ha trastornado y que cree ser un caballero andante llamado don Quijote, mientras, por otro lado, la narración de sus hazañas está plagada de acciones que nos impiden ver a don Quijote como un loco.

*Todo lo cual está puesto ahí, en el texto, de una manera deliberada y voluntaria, para que el lector reciba una imagen contradictoria (...). Y con esto se ha llegado a la columna vertebral de la construcción del "Quijote" y la razón de la presencia, incluso de la impertinencia, del narrador. Quien está ahí para decir constantemente: "Eh, no olvides que te las tienes con un loco", pero también para poner en el texto los datos que impiden considerarle como tal (81).*

Este doble juego, argumental, por un lado, y enunciativo, por otro, logra sostenerse a través de varios niveles de ficción, es decir, mediante un complejo entramado metaficcional, a modo de cajas chinas, en el que *el autor por una parte, inventa al narrador, y , por medio de éste, a un Alonso Quijano, quien inventa a don Quijote, que inventa a Dulcinea y a la realidad que necesita, con todas las circunstancias que el ejercicio y la simulación requieren (76-77)*. El objetivo de Cervantes sería burlarse del lector, *no de todos los posibles, sino de aquellos que no entran en el juego y caen en la trampa... precisamente por no haber entrado (413)*.

Dada la claridad y solidez de la exposición de Torrente Ballester, quien se detiene en identificar hasta el más mínimo detalle mediante el cual Cervantes subliminalmente puso de manifiesto la cordura de don Quijote y sus verdaderas intenciones<sup>96</sup>, parece por momentos como si éste hubiese sido capaz de leer la mente del autor de la novela, si no fuera porque sabemos que esto es absolutamente imposible. Existe, sin embargo, una razón mucho más lógica y convincente que justifica la poderosa capacidad analítica que Torrente manifiesta en su particular lectura de la novela cervantina.

Si nos paramos a pensar qué tipo de procedimientos identifica y analiza en su ensayo –juegos metaficcionales, intertextos, desmitificación del héroe caballeresco, humor, ironía, multiplicidad de voces enunciativas-, resulta evidente que en ese proceso de caracterización de las claves compositivas del *Quijote* está, al mismo tiempo, señalando los principios constructivos básicos de su propia novelística, pues hasta tal punto Cervantes le sirvió como modelo.

Don Gonzalo defendía una concepción lúdica de la novela que ya había manifestado a nivel práctico con la composición de algunas de sus obras anteriores a la redacción de este ensayo –*Don Juan* (1963), *La saga/fuga de J.B.* (1972)-. A través de este análisis pretendió, a nuestro modo de ver, atestiguar la base tradicional de su particular novelística y probar su validez precisamente con el texto que es el modelo de este género literario: *El Quijote*.

---

<sup>96</sup> Este análisis tiene en cuenta desde detalles verbales aparentemente insignificantes, tales como el juego de palabras que se esconde bajo el nombre del caballo que monta don Quijote “Rocinante= antes rocín, ahora caballo” (55-56) hasta la posición de la lanza de don Quijote en el ataque contra el rebaño de ovejas: según don Gonzalo, don Quijote dice ver un ejército al mando de su enemigo Alifanfarón de Trapobana y acaba arremetiendo contra los animales, lo cual no sucedería de llevar la lanza en la posición adecuada para embestir a un caballero, probando así que éste era muy consciente de que lo que tenía delante eran ovejas y no un ejército (119-121).

Nuestro anterior examen de algunos mecanismos narrativos de la novelística torrentiana avala esta evidente conexión existente entre Cervantes y el escritor ferrolano. Existen, además, diversos estudios sobre este mismo aspecto, bien aplicados a una obra concreta (Saramago, 1997) o incluso a toda su novelística (Villanueva, 1991: 185-202)<sup>97</sup>.

Como última prueba de ello, baste el siguiente comentario de Paz Gago (1995: 44), quien, en su estudio sobre el texto cervantino, se refiere a la huella evidente que esta obra dejó en la novela moderna y postmoderna cultivada con una gran maestría por novelistas de la talla de Torrente Ballester:

*Por medio de sus portavoces ficcionales, en contradicción dialéctica constante, Cervantes propone una formulación de la mimesis clásica y expone de este modo el principio nuclear de la estética de la modernidad que fundamenta la narración realista moderna, pero que anuncia también la narración fantástica e incluso los textos real-fantásticos y real-maravillosos propios de la postmodernidad. Todas las posibilidades que explotarán cuatro siglos de tradición narrativa y que continuarán explotando los narradores de los siglos venideros.*

---

<sup>97</sup> En diversas ocasiones ha manifestado el “nobel portugués” la admiración que siente por don Gonzalo y, concretamente, por *La saga/fuga de J.B.*, equiparándola, tras un análisis de sus principales puntos en común, a la maestría cervantina del *Quijote* de un modo bastante ilustrativo: *el lugar a la derecha de Miguel de Cervantes, autor del Quijote, vacante durante siglos, había sido ocupado por Gonzalo Torrente Ballester, autor de La saga/fuga de J.B. (...) y muchos años tendrán que pasar antes de que se vuelva a escribir un libro como éste* (1997: 21).

Por otro lado, Darío Villanueva (1991) se ha encargado de repasar los principales rasgos cervantinos presentes en la novelística torrentiana teórica y práctica desde sus inicios, donde los propios títulos de sus primeras obras teatrales remiten indiscutiblemente a Cervantes (*El casamiento engañoso*, *República Barataria*), hasta mediados de los ochenta y el recurso del manuscrito encontrado presente en *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984) y *La rosa de los vientos* (1985). Para Villanueva, todas esa deuda cervantina se canaliza a través de cuatro grandes rasgos en la novelística torrentiana: la ironía, lo lúdico, los cruces de ficción y realidad bajo el principio de la verosimilitud y la autorreflexividad o metaficción, que ya han sido comentados en nuestro propio análisis de los principales elementos característicos de su novelística. Mediante ellos, Torrente Ballester *ha atinado a reavivar en España la tradición cervantina, que es salvoconducto a la vez de universalidad y de modernidad; ha superado desde ella los excesos de un realismo mostrenco y de un experimentalismo banal; y ha dado ejemplo de independencia y rigor al margen de esa gran sombra que planea sobre la novelística actual, la mediación mercantilista (...). Con ello ha fortalecido las posibilidades de una novela en libertad (...) concebida a la vez como juego y como revelación, lúdica y lúcida, que nos descubre paso a paso, placenteramente, nuestra propia naturaleza y la de todo lo que nos rodea* (1991: 202).

Torrente es, sin duda, el continuador más representativo de este nuevo modelo narrativo. Su estudio de la novela cervantina y, en general, su labor como crítico discurrió en completa consonancia con su novelística, basándose en los mismos principios y juicios de valor tanto a nivel teórico como práctico.

### **2.3. *Los gozos y las sombras* en la novelística de Gonzalo Torrente Ballester.**

A lo largo del apartado anterior señalamos algunos de los rasgos fundamentales de la novelística torrentiana, los cuales fueron correspondientemente identificados en algunas de sus obras, figurando la trilogía *Los gozos y las sombras* como ejemplo paradigmático de la mayoría de ellos (juegos metaficcionales, presencia de mitos, intertextualidad e intelectualismo, humor y parodia, uso de narradores plurales...), lo cual constituye ya de por sí una prueba del importante lugar que ocupa dentro de la totalidad de la obra literaria de Torrente Ballester.

Y es que, aunque es una de sus primeras novelas<sup>98</sup>, *Los gozos y las sombras* (LGS) -*El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962)- manifiesta lo más característico del universo literario de Torrente Ballester o, como él mismo afirma, proyecta ya de una manera definitiva –diría yo- mi manera de ver el mundo (Suardiáez Espejo, 1996: 126). No es de extrañar, pues, que algunos críticos la emparenten directamente con la novela más emblemática de su obra ficcional: *La saga/fuga de J.B.*, considerando la trilogía un antecedente de ésta última en más de un aspecto.

Según Martí Baldellou (1981: 158), el tema central que se podría abstraer del conjunto de la obra sería el mismo (...) en la trilogía de *Los gozos y las sombras* y en

---

<sup>98</sup> Le precedieron Javier Mariño (1943), *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946), *Ifigenia* (1950) y *La bella durmiente va a la escuela* (escrita entre 1950 y 1951, aunque publicada en 1983).

*La saga/fuga de J.B.*: las vacilaciones del protagonista en el proceso de asumir su destino (...). El hilo narrativo esencial de estas obras va a ser la serie de demoras, temores e interrogaciones por parte de los protagonistas antes de llevar a cabo lo que la comunidad espera de ellos.

Para Becerra (1990: 58) el principal punto de unión entre ambas novelas estriba en la presencia del mito del Sebastianismo o de la redención tanto en una como en otra, mientras que para Ruiz Baños la única diferencia entre las dos novelas es su *diferente* esquema estructural: *el mismo sonido nombrado con otras palabras* (1992:101). Sánchez Reboledo (1997: 223) habla de una conexión más general, basada en la presencia constante de una serie de elementos narrativos, sin especificar.

Por otro lado, esta opinión contrastaría con la de otros estudiosos que tienden a etiquetar la primera trilogía como “realista” frente a la trilogía “fantástica” de la que formaría parte *La saga/fuga de J.B.* junto con *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*, considerando LGS un descendiente directo del realismo decimonónico más clásico (Basanta, 1997: 113; Pérez, 1984: 55; Giménez, 1984: 37-38)<sup>99</sup>.

Si bien el propio Torrente no rechazó completamente esta filiación de su novela al realismo decimonónico, estableció siempre ciertas limitaciones. En concreto, evitaba las conexiones de la trilogía con la obra de los realistas españoles más tradicionales: Galdós y la Pardo Bazán. Con el primero porque manifestaba en sus novelas un gran respeto por la sociedad, respeto que él nunca profesó, además de que escribía novelas ejemplares, de las que Torrente Ballester huyó siempre porque

---

<sup>99</sup> Mientras Basanta considera la trilogía, la cima de la vertiente realista del escritor ferrolano, Janet Pérez la relaciona con algunos grandes novelistas del realismo decimonónico –Dickens, Balzac y Galdós-. También Alicia Jiménez cree que con esta trilogía *el autor parecía inspirarse y querer continuar con el realismo decimonónico*.

la realidad no es ejemplar (Becerra, 1990: 147-48). De su paisana gallega lo alejaba su tendencia a generalizar, que se oponía a la exposición de casos individuales que prefería el ferrolano (103).

Por tanto, Torrente Ballester quiso dejar claro en todo momento que, ni mucho menos, su trilogía encajaba en el paradigma tradicional de esta corriente literaria<sup>100</sup>, sino que sólo la había tomado como base narrativa *teniendo mucho en cuenta también las modificaciones que el siglo XX introdujo en la novela del XIX. Es decir, que sería un intento de actualización del realismo* (Suardiá Espejo, 1996: 126).

No obstante, esta afirmación no debe llevarnos a relacionar *LGS* con la corriente realista en boga en España durante los años cincuenta –el realismo social-, que concibe la novela como instrumento de destrucción de la sociedad injusta desprovisto de cualquier tipo de rigor constructivo, estilístico y formal. La trilogía torrentiana se sitúa muy por encima de esa tendencia literaria al uso (Villanueva, 1991: 186-87) ya que, en general, toda su novelística se caracterizó por una absoluta independencia de las modas, escuelas y preferencias del público (185)<sup>101</sup>.

No falta quien ve precisamente en el componente realista de la trilogía la necesidad que tenía Torrente Ballester de acercarse al gran público (Giménez, 1984: 143-44). Para esta crítica, *LGS* presenta rasgos típicos del realismo social de los 50,

---

<sup>100</sup> Como apunta Ruiz Baños (1992: 233-38), el concepto de realismo al que responde esta trilogía encaja más con autores decimonónicos como Clarín o incluso Valera: ambos artistas fueron grandes intelectuales; ambos fueron críticos literarios, ambos comparten una sutil ironía que relativiza y una imaginación creadora verdaderamente destacable. Además los dos fueron ignorados en su momento y reivindicados por generaciones de escritores renovadores en sus formas y contenidos. Las conexiones con Torrente serían, pues, más que evidentes.

<sup>101</sup> En este sentido, también Sánchez Reboredo (1981: 213-14) apunta que esta obra torrentiana no gozó de una buena acogida entre el público precisamente porque no seguía las líneas generales de la novela de moda en aquel entonces público, más que por vocación propia y Janet Pérez (1984: 16) señala que, tras la publicación de la primera parte de la trilogía, no se le concedió ninguna importancia crítica porque *the novel was out of fashion*.



aunque su estilo es totalmente contrario a los parámetros narrativos de esta tendencia, lo que le impide asociarse a ella (39). En realidad, si el escritor hubiese intentado adaptarse a los gustos literarios más populares, habría escrito una novela completamente dentro de la línea literaria del realismo social. Su particular propuesta realista implica más una crítica subrepticia a otras novelas coetáneas que una claudicación de su propia personalidad literaria. Como buen estratega, don Gonzalo jugó con sus lectores escribiendo una novela dentro del molde narrativo del realismo al tiempo que dio cabida a su propia concepción literaria, a su estilo y, en definitiva, a sus personales métodos estéticos que cada vez cobraban más fuerza y firmeza<sup>102</sup>. El resultado fue una obra que, bajo *su aparente configuración decimonónica y la cercanía de ciertos tipos a aquellos característicos de la novela realista española (...), revela unas técnicas innovadoras respecto a la tradición tradicional, una mayor atención a los modos mediante los cuales la novela se desarrolla.* (Ruiz Baños, 1992: 209-10).

Sobre un trasfondo realista Torrente Ballester puso en funcionamiento un complicado esquema simbólico evidenciado mediante el juego de dos narradores con modos de narración diferenciados (69), la presencia de determinados fenómenos atmosféricos (Pérez, 1989: 83), de intertextos literarios, filmicos y musicales, de mitos religiosos y cinematográficos o una estructura narrativa basada en un esquema teológico (Ruiz Baños, 1992: 77), entre otros aspectos.

---

<sup>102</sup> Por eso, cuando Torrente en alguna ocasión (1963: 9) comentaba que unas veces se sentía realista y otras no, se refería al modelo literario que utilizaba como base para sus relatos. En todas sus novelas, desde las realistas, las intelectuales hasta las más fantásticas, aflora una concepción del género y una estética común, que se manifiesta mediante la utilización de idénticos elementos narrativos y apoyada de nuevo por el propio escritor con declaraciones como la siguiente (1968: 15): *toda obra de arte es un artificio (...) Ni en mis momentos de mayor entrega al realismo abandoné del todo esa convicción.*

En consecuencia, el realismo de *LGS* es un realismo contemporáneo que se abre en múltiples perspectivas y que constituye un paso adelante más en el conjunto de su obra, pues en él se encuentran los elementos más característicos de su novelística, que analizaremos más adelante.

Esta consideración de la trilogía como novela realista contemporánea respondería a un criterio clasificatorio del género novelístico de tipo temporal-cultural. Es evidente que éste no es el único posible y, aunque no pretendemos realizar una exposición exhaustiva de la taxonomía de la novela<sup>103</sup>, sí conviene esbozar algunas de las perspectivas más interesantes con el fin de mostrar que *LGS* resulta difícil de encajar en una única opción posible, lo que es una prueba de su complejidad.

Uno de los criterios más comunes es el temático, obtenido a partir de la identificación del motivo central en torno al que se organiza la novela y que ha dado lugar a opiniones muy diversas en el caso de la obra que nos ocupa.

Así, para críticas como Isabel Torrente Fernández (1997:99) o Alicia Giménez (1984: 25 y 37), el tema central de la trilogía es el histórico-social que relata el proceso de decadencia final de la clase social privilegiada en el régimen feudal frente a un nuevo ordenamiento económico, el capitalista, que no logra salir del caciquismo. Aunque ésta última no niega el desarrollo de otros temas de tipo intelectual y mitológico (38), los considera en un plano secundario al social.

Precisamente el desarrollo de un tema mítico resulta ser para Janet Pérez (1984: 54), el motivo central en *LGS*, en concreto, *the myth of the long-awaited return, which has intrigued the autor throughout his carrer (...): the hero proves to*

---

<sup>103</sup> Sobre este aspecto pueden consultarse las propuestas de Bobes Naves (1993: 90-114) y Garrido Domínguez (1993: 239-292).

*be something other than the idealized, almost superhuman "savior" the public expects.*

Sin negar la función mítica del héroe protagonista, Ruiz Baños (1992: 66); Martí Baldellou, 1981: 158) y Alexandra Melloni (1991: 13) consideran que el eje sobre el que se sustenta la trilogía lo constituye el itinerario espiritual de un intelectual –Carlos Deza- en el proceso de asumir su destino, sin negar la presencia de una historia colectiva de temática social en un plano secundario, con lo que tendríamos que hablar de novela existencial o psicológico-intelectual.

A medio camino entre estas diferentes vertientes temáticas se encontraría la propuesta de Sánchez Reboredo (1981: 198), quien señala la presencia del tema sociológico al lado de otro psicológico, sin defender la supremacía de uno sobre otro.

La mejor solución para intentar determinar cuál de los motivos mencionados vertebró temáticamente toda la trilogía nos ha parecido acudir al testimonio del propio autor. Aunque la intención creadora de un escritor no siempre se corresponde con el resultado obtenido ni con la interpretación que un lector realice del texto, en este caso, la opinión de don Gonzalo corrobora nuestra propia propuesta, que es la de considerar como tema principal el conflicto existencial del protagonista masculino de la trilogía, Carlos Deza, mientras la temática histórico-social figura a modo de contexto en el que se desarrolla el conflicto personal de cada uno de las figuras literarias centrales del relato. De hecho, los personajes representantes de cada estatus social (Carlos, por un lado y Cayetano, por el otro), se enfrentan siempre en conflictos personales y no sociales (por Rosario, por Clara) y hasta llegan a unir sus fuerzas a nivel empresarial contra un enemigo foráneo: los astilleros de Vigo. Así, cuando Carmen Becerra (1990: 99-100) le pregunta si desarrolla en la trilogía el tema

de la lucha de clases, el escritor ferrolano contesta afirmativamente, pero matizando que tan solo *como telón de fondo (...) y te lo digo porque yo lo hice de forma consciente (...). Son casos individuales en situaciones individuales.*

La clasificación inspirada en un criterio genérico está mucho más limitada, pero resulta pertinente en el caso que nos ocupa. En general, se acepta una división tripartita integrada por la novela épica, la lírica y la dramática. Son varios los críticos que han identificado *LGS* con esta última opción genérica (Pérez, 1984: 53 y Ruiz Baños, 1992: 66), la novela dramática, llegando incluso a distinguir tres partes correspondientes con cada una de las tres novelas que integran la trilogía que funcionarían a modo de actos: en el primero (*El señor llega*) tiene lugar la presentación de los personajes y el encuentro de Carlos y su medio, comenzando un proceso de desmitificación como figura social; en el segundo (*Donde da la vuelta el aire*), el desarrollo de la intriga, el encuentro de Carlos consigo mismo y con Clara, que hará cambiar el rumbo de los acontecimientos personales de Deza y, por último, en el tercero (*La Pascua triste*), el desenlace, con el auténtico enfrentamiento entre Carlos y Cayetano por causas personales.

Estructuralmente, Ruiz Baños (1992: 76) considera *LGS* una novela teológica por estar basada en *una doble estructura de cuya acción integrada resulta su complejidad y gran riqueza temática (...): el conflicto social de los habitantes de Pueblanueva y el personal de Carlos y Clara, conforman dentro de la novela una estructura claramente teológica que responde a la idea de salvación mutua entre hombre y mujer.* Para Melloni (1991: 14-15), sin embargo, la trilogía torrentiana presenta una estructura típica de las novelas de héroes<sup>104</sup>, dividida en tres etapas: la

---

<sup>104</sup> Melloni basa su propuesta en un estudio de Villegas (1973), quien, a su vez, partiendo de la teoría mítico-estructural formulada por Campbell en términos de *separación-iniciación-retorno*, la adapta al

llamada, es decir, el impulso que empuja al héroe a abandonar el lugar y el ambiente e el que se encuentra para aventurarse a la búsqueda de otro mundo; una segunda fase de aventura, formada por un conjunto de vivencias en este nuevo lugar, normalmente hostil, donde tendrá que superar distintas pruebas y entrar en contacto con sistemas de valores y normas que lo enriquecen espiritualmente y, por último, el retorno al lugar de origen, tras rechazar la fórmula implícita en la segunda etapa de la aventura.

Si, por otra parte, atendemos al criterio estructural diferenciado por los formalistas entre novela abierta y cerrada, *LGS* pertenecería al primer tipo, ya que en ella, aceptando la anterior clasificación estructural de Melloni, se relata sólo una de las tres etapas que atraviesa el protagonista del romance moderno: la aventura en el nuevo mundo al que llega Carlos Deza, Pueblanueva del Conde, desde el extranjero. Sobre la primera etapa, el lector tiene conocimiento a través de una carta que escribe Carlos durante su corta estancia en París, antes de llegar a Pueblanueva. En cuanto al retorno al extranjero, tampoco se incluye directamente en la historia, sino que sólo se alude a él en el epílogo.

Esto ha dado lugar a interpretaciones muy diversas sobre el desenlace de la historia, lo que, por otra parte, confirma la estructura abierta de la trilogía. Así, según Giménez (1984: 176), el hecho de que Carlos decida marcharse con Clara a Portugal obedece más a razones de deber moral y caridad que al deseo de emprender un camino juntos, *destino en el que no está explicitada la felicidad o la realización de algún cambio que supere el anterior vacío*. Negativa es también la lectura de Miller

---

modo de vida y a los modelos culturales del protagonista del romance moderno, alegando que dicha estructura mítica está condicionada históricamente y que, por tanto, depende del contexto y de los sistemas axiológicos de la época correspondiente al universo narrado (69 yss). El resultado es esa nueva división tripartita de *llamada-aventura-retorno*.

(1981: 187) quien interpreta estos hechos como un abandono que provoca en el lector una decepción sentimental, aventurándose incluso a imaginar cómo hubiera sido la vida en Pueblanueva de haber permanecido allí Carlos<sup>105</sup>.

Para Janet Pérez (1984: 54-55 y 68), Melloni (1991: 19-20) y Ruiz Baños (1992: 72-73), la aparente derrota del héroe es una victoria existencial, pues, Carlos consigue superar su abulia y renacer a una nueva vida, no sólo gracias a la fuerza redentora del amor de Clara, sino también por sí mismo, aceptando la realidad tal como es, abandonando sus utopías y dando paso a experiencias que anteriormente rechazaba o consideraba con muchas reservas, como la profesión médica o la vida en pareja.

De nuevo, la opinión de Torrente Ballester sobre su personaje, sirve para corroborar la total pertinencia de esta hipótesis, aunque sin restar validez a otras interpretaciones, dado que se trata precisamente de una novela abierta. El escritor, desde el primer esbozo de la novela tenía claro que en el desenlace Carlos rompería *la cáscara de su huevo, del huevo en que está encerrado*, tal y como él mismo declara en *Los cuadernos de un vate vago*, compuesto por materiales correspondientes al proceso de creación de la trilogía (1982e: 39-40).

Según Melloni y Ruiz Baños, además de los indicios, sobre todo de tipo simbólico, que anuncian la unión final entre Carlos y Clara, el haber separado un elemento narrativo como es la caída moral de Clara de la muerte de su madre, demuestra la voluntad del autor de que esta elección se realice autónomamente, sin

---

<sup>105</sup> Miller cree que si Carlos se hubiera quedado podría haber mandado en Pueblanueva, acabando con Cayetano. Además de que el hecho de especular sobre hechos inexistentes en un relato es un terreno movedizo, Miller parece olvidar que Carlos Deza ha permanecido en Pueblanueva el suficiente tiempo como para haber intentado derrotar a Cayetano, y si no lo hizo entonces, no hay motivos para pensar que lo intentaría de haberse quedado.

ser empujado por el impulso de proteger a Clara, con un gesto reparador o como consecuencia de su debilidad en una circunstancia dolorosa.

Cayetano, el aparente vencedor, se ve condenado a una existencia de soledad y aislamiento, tras haber perdido a la única mujer que había amado y a su único adversario digno, a los que, por otro lado, les debe la vida, pues se han encargado de impedir que Paquito lleve a cabo su plan de asesinato contra él.

Incluso con respecto al contexto histórico-social en el que se desarrolla la historia, Carlos y Clara también triunfan, alejándose de un inminente conflicto bélico, la Guerra civil española, que tardaría tan sólo unos meses en estallar.

Para finalizar y desde un punto de vista teleológico, hay quien considera la trilogía como una novela educativa o formativa, conocida como *Bildungsroman*<sup>106</sup>, que desarrollaría la historia de un proceso educativo autodidacta, el de Carlos Deza, en búsqueda de su madurez (Melloni, 1991: 14).

Una vez enumeradas todas las posibles categorías en las que tiene cabida la trilogía torrentiana como novela, resulta evidente que estamos ante una obra original y compleja cuyos principales mecanismos constructivos conviene determinar.

#### **2.4. Análisis narratológico de *Los gozos y las sombras* (1957-1962).**

Una novela, como acabamos de ver, puede ser considerada y analizada desde múltiples perspectivas –su estructura, su finalidad, su temática– que varía según el caso concreto al que nos refiramos. Sin embargo, comparte también una serie de

---

<sup>106</sup> El *Bildungsroman* puede definirse como una novela de autoformación que, según M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez Fontenla (1996: 19) no es más que una metáfora narrativa del proceso autoformativo de toda la humanidad que se reflejaría en la cultura y particularmente en los discursos narrativos. Esta definición encajaría perfectamente con la propuesta que Melloni hace sobre *LGS*.

elementos característicos con todas las de su clase textual que se ponen de manifiesto al examinar con detenimiento una definición adecuada del propio concepto de novela.

Basándonos en la propuesta de M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves a este respecto (1993: 14) podemos decir que toda novela supone un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura ficcional de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios y convierte a alguna de estas categorías en la “dominante”<sup>107</sup>, en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás, fijadas por el narrador, quien señala las distancias, las voces, los modos y los aspectos mediante la presentación de todas las unidades y categorías narrativas.

Esta definición supone la existencia de dos niveles narrativos presentes en todo relato, cuya identificación y caracterización se remonta también a la teoría literaria del formalismo ruso y a los que ya hemos aludido con anterioridad: la historia, conjunto determinado de acontecimientos causados o sufridos por una serie de personajes en un tiempo y lugar concretos y el discurso, el modo de presentación de la historia y sus elementos por parte del narrador<sup>108</sup>.

Dado que la literatura y el cine comparten estos mismos niveles y entidades narrativas, señalaremos los rasgos más característicos de cada una de ellas en el texto de ficción verbal *Los gozos y las sombras*, y posteriormente en el fílmico, con el fin de facilitar un posterior contraste de ambos textos narrativos.

---

<sup>107</sup> Este término procede de la teoría literaria del formalismo ruso y fue empleado para designar el procedimiento formal de mayor primacía dentro del sistema jerárquico de dependencias internas existente en un texto literario y para explicar, posteriormente, la evolución del propio fenómeno literario, entendido como un sistema dentro del cual se impone un modelo formal “dominante” durante cierto tiempo, hasta que se “automatiza” o, dicho de otro modo, se hace fácilmente reconocible y es sustituido por un modelo formal nuevo.

<sup>108</sup> Hoy en día se habla más bien de historia y relato en los mismos términos que el formalismo ruso distinguía entre historia y discurso.



Al haber abordado las principales perspectivas desde las cuales se ha considerado la trilogía torrentiana, hemos hecho referencia a los acontecimientos clave del relato, así como a las principales figuras narrativas que intervienen en él. Los estudios narratológicos tienden a tratar de identificar el elemento de la historia – acciones, personajes, tiempo o espacio- que en mayor medida domina todo el relato y cómo el resto se supedita a él. Si, en el caso que nos ocupa, ya nos hemos decantado por destacar como tema principal, el conflicto existencial que atraviesa Carlos Deza, parece lógico deducir que el elemento dominante de la narración son los personajes.

La interacción del personaje en conflicto con el resto de las figuras literarias que pueblan el relato es tan relevante que éste no existiría sin las demás. Como algún crítico ha señalado, Carlos Deza es el personaje central del relato porque en torno a él gira el argumento, pero esto no debe llevarnos a considerarlo en absoluto un protagonista en el sentido tradicional del término (Giménez, 1984: 151). De hecho, cuando se le ha pedido al autor la identificación del personaje central de la trilogía, éste admitió desconocer quién era. (Becerra, 1990: 137).

En realidad, el auténtico protagonista de la trilogía es un personaje inexistente: un héroe llamado Carlos Deza, que está llamado a ser el Redentor de Pueblanueva y que ha sido creado por sus propios ciudadanos para albergar una serie de esperanzas personales que esperan ver cumplidas tras su regreso. El conflicto que desarrolla la novela se desencadena precisamente desde el momento en que, tras la llegada de Carlos, ninguno ve cumplidas sus particulares expectativas y, mientras los ciudadanos de Pueblanueva tratan de asumir progresivamente la desmitificación de quien habían convertido en una especie de Mesías, éste irá también dándose cuenta

de los fines personales de cada uno de ellos, encontrándose cara a cara con su propio mito.

Las esperanzas socio-políticas de Juan Aldán, morales de Baldomero y de la propia doña Lucía, familiares de doña Mariana, económicas de Rosario la Galana o laborales de los marineros y de Paquito el Relojero, así como sus particulares intentos de alcanzar dichas metas a través de Carlos Deza tienen tanta relevancia como el propio conflicto existencial que pesa sobre el recién llegado, de tal modo que, de no haber existido esta mitificación previa en torno a su persona, Carlos resultaría ser un personaje poco original, pasivo y marginal (Pérez, 1984: 64), una especie de reencarnación del abúllico protagonista de *La Voluntad*, de Azorín.

De ahí que, en lugar de la tradicional distinción entre personajes principales y secundarios de la trilogía, propongamos una nueva clasificación en dos grupos: aquel formado por el conjunto de personajes creadores del mito de Carlos Deza –doña Mariana, doña Lucía, don Baldomero, Juan Aldán, Fray Eugenio, Rosario, Paquito...- todos ellos imprescindibles, bien dibujados, pletóricos de humor, significativos por sus ideas, originales, en suma, *auténticas creaciones en sí mismos* (Giménez, 1984: 152) que, además, representan el microcosmos social de Pueblanueva, y un grupo más reducido integrado por los tres únicos personajes que no tienen intereses personales en la vuelta de Carlos, ni dan credibilidad a su papel de Mesías: Clara, Cayetano y el propio Deza, representantes de un particular triángulo amoroso con evidente carácter simbólico.

Cayetano, en un principio, se siente amenazado por la llegada de Carlos, por lo que, con el fin de evitar posibles conflictos que pongan en peligro su papel de amo de Pueblanueva, intenta ponerlo de su lado, ofreciéndole trabajo en el astillero.

Aunque éste lo rechaza, pronto se da cuenta de que Carlos no representa ninguna amenaza para él, pues ambos luchan en distintos frentes: Cayetano lucha por dominar Pueblanueva, mientras que la lucha de Carlos es interior. Su verdadero enfrentamiento lo provocará Clara, la primera y única mujer de quien Cayetano se ha enamorado. Al descubrir que ésta ama a Carlos, todavía dolido por haberle arrebatado a su última conquista –Rosario, la Galana- reacciona violentamente y decide deshonorar a Clara, para provocar la ira del Churruchao, con lo que, en realidad, conseguirá hacerlo vencer la abulia que lo dominaba y darse cuenta de que Clara es también la mujer a quien ama.

Carlos, hombre dominado durante toda su vida por la voluntad de las mujeres que han formado parte de su vida –su madre, Zarah, doña Mariana, Rosario la Galana- es liberado por una mujer, *la única persona cuya voluntad libre no esperaba a Carlos con fines de redención propios y cuya sinceridad personal la hace fuerte ante su propia lucha interna* (Ruiz Baños, 1992: 72).

Clara, pese a mantenerse alejada de las tensiones del pueblo y del ámbito de acción de Cayetano, es un personaje lo suficientemente rico para atraer al lector a través de su particular drama personal, el único drama auténtico de toda la trilogía. Ella es quien paga con su integridad la abulia del doctor, invirtiendo así la misión redentora de Carlos fijada al principio de la novela<sup>109</sup> por la misión individual redentora de Clara respecto a Deza. La visión que de ella nos ofrece el propio Carlos al final de la novela recuerda, sin duda, a una oración cristiana de alabanza a una santa: *Tu, Clara, eres sencilla, sólo tú no te engañas a ti misma, sólo tú estimas o*

---

<sup>109</sup> El propio Carlos quien declara ante doña Mariana: *Me siento obligado hacia Clara porque creo, a mi pesar, que yo estoy aquí, que yo he venido aquí precisamente para remediar su vida* (Torrente, 1982d, I: 273).

*desdeñas a las personas por lo que son y no por lo que simulan ser. Y sobre todo solo tú tienes sentido de lo justo y de lo injusto* (Torrente, 1982d, III: 339).

De este modo, el esquema Carlos-Clara-Cayetano, cuya simbología se hace evidente ya desde las comunes iniciales de los nombres de los tres personajes, tiene un hondo sentido teológico que rechaza las nociones morales del bien y mal para sustentarse en un símbolo de los estados del alma: Pecado y Gracia (Ruiz Baños, 1992: 72-73).

Para reforzar la simbología teológica subyacente en este triángulo, la trilogía desarrolla otros episodios paralelos relacionados con el Monasterio de Pueblanueva. Por un lado, Carlos plantea sus verdaderos problemas vitales a su pariente Fray Eugenio, quien responde anunciando la idea motriz de la relación Carlos-Clara como salvación mutua y superación del estado de Pecado para acceder a la Gracia<sup>110</sup> funcionando así a modo de prolepsis narrativa.

Por otro lado, Fray Ossorio, quien junto con Fray Eugenio, es fiel seguidor del espíritu fundador de Fray Hugo, cuyas cartas quiere publicar bajo el título paralelo de *El señor llega*, (en un buscado efecto simbólico), se enfrenta al prior y abandona el monasterio. Su historia con Inés Aldán, basada también en un triángulo formado por estos dos personajes y Dios, representa la cara opuesta al triángulo central de la trilogía. Del mismo modo que Clara, que en un principio nos fue presentada como una mujer un tanto descarada y dotada de una sensualidad casi

---

<sup>110</sup> En el último capítulo de la primera parte de la trilogía, *El señor llega*, Carlos se sincera con Fray Eugenio y le cuenta que se siente amenazado por el diablo en forma de Rosario, La Galana. El fraile no le da importancia a esas visiones, pero ante la insistencia de su pariente por recibir consejo, se refiere a las enseñanzas del padre Hugo en cuestiones de pareja: *El padre Hugo se refería a la salvación del hombre por la mujer y viceversa. Su modo de entender el amor y el matrimonio era sencillo y profundo (...): la salvación mutua, recíproca; una relación entre el hombre y la mujer hecha del mismo amor con que Dios ama a los hombres.* (Torrente, 1982d, I: 306). No será Rosario la que salve a Carlos, sino Carlos y Clara quienes se salven mutuamente, como el relato se encargará de demostrar.

pecaminosa, salva a Carlos de su abulia una vez que Cayetano ha salido de sus vidas, Inés, caracterizada por su pureza y su ferviente devoción religiosa, le ofrece al Padre Ossorio emprender el camino del pecado, tras haber dado la espalda a Dios: *No se vaya. He pensado siempre que nos salvaríamos juntos pero ahora empiezo a sentir... (...), a desear que nos perdamos juntos* (Torrente, 1982d, II: 175).

Según Ruiz Baños (1992: 75), incluso el título genérico de la trilogía hace alusión a los dos estados del alma (gozos, estado de Gracia; sombras, estado de Pecado), reforzando más, si cabe, la trascendencia simbólica que se desprende de sus personajes principales.

Sin embargo, pese a esta doble lectura a la que se presta la trilogía y como esta misma crítica ha hecho notar (1992: 57-58), los múltiples conflictos a los que cada uno de los personajes que pueblan el relato se enfrentan son presentados en relación con su medio y, en consecuencia, inseparables del espacio en el que se producen.

Y es que el espacio narrativo es, en general, una categoría que se nutre del conocimiento, es decir, que no podemos percibirlo en sí mismo, sino en relación a los objetos y personajes que se ubican en él. En el caso que nos ocupa, teniendo en cuenta, como ya hemos señalado, que se trata de un relato estructurado de acuerdo a la novela heroica moderna, el espacio ocupa un lugar fundamental, pues se corresponde con el itinerario recorrido por el protagonista a lo largo de su particular aventura. En consecuencia,

*si ripensiamo all'itinerario spirituale dlineato per l'eroe della nostra storia, non sarà difficotoso, como lettori, identificare lo spazio astratto in cui si svolge la sua avventura intellettuale. Pueblanueva del Conde è molto di più di un luogo della Galizia, di un territorio concreto e delimitado, creato grazie a dei dati topologici; è piuttosto un'atmosfera, una configurazione simbolica* (Melloni, 1991: 36).

No vale la pena, por tanto, detenerse tratando de identificar el referente real que se podría esconder tras este pueblo gallego ficcional<sup>111</sup>, dado que se trata, ante todo, de un espacio subjetivo sujeto a la percepción y a la acción de cada uno de sus pobladores dentro del mismo y, por tanto, susceptible de cambiar y ser percibido de distinto modo por un mismo personaje.

Así, en el caso de Carlos, Pueblanueva es, al inicio del relato, un espacio refugio, al que llega huyendo de una vida anterior que le había llamado por la imagen de una puerta tapiada de su casa natal, tras la que espera encontrar el sentido que le falta a su existencia<sup>112</sup>. Pero el pueblo pronto se transformará para Carlos en una especie de jaula, cuando paulatinamente va descubriendo los intereses que cada uno de los habitantes de Pueblanueva tiene en su permanencia, y, en especial cuando, tras la muerte de doña Mariana, descubre que ésta ha dejado un testamento con el que pretende atarlo para siempre a Pueblanueva y a su principal heredera, Germaine, asegurándose así la continuidad de la saga de los Churruchaos y de su hegemonía en el pueblo. A pesar de manifestar recurrentemente su deseo de alejarse de Pueblanueva cuanto antes, Carlos permanecerá todavía bastante tiempo allí tratando, más que de solucionar el tema de la herencia de su tía, de encontrar la salida del laberinto interior en el que se encuentra atrapado. Así lo declara ya en la primera parte de la novela: *Mi decisión de permanecer en Pueblanueva no obedece a un acto de voluntad activa, sino a la aceptación de lo que viene dado y que mi abulia no*

---

<sup>111</sup> Según Janet Pérez, Pueblanueva es una especie de amalgama entre el Ferrol de principios del siglo XX y la villa pesquera de Bueu (1884: 55), aunque este dato no resulta significativo desde un punto estrictamente narratológico.

<sup>112</sup> Es en el primer capítulo de la trilogía cuando Carlos, escribiéndole a Zarah, da a conocer las expectativas de su viaje a Pueblanueva: *El mundo hacia el que voy tampoco parece importarme mucho (...). Me interesa saber lo que hay detrás de la puerta tapiada (...) y pienso si habrá dentro de mí muchas cosas como ésa, enterradas y puras. Pienso también si volverán a salir y qué haré con ellas (...). Empieza a parecerme que la puerta no es más que un símbolo, y que lo que verdaderamente me atrae es la libertad. No fui libre nunca desde que abandoné mi pueblo.* (Torrente, 1982d, I: 26).

*sabe o no puede rechazar* (Torrente, 1982d, I: 165). Con su alejamiento final de Pueblanueva se cierra el espacio abierto al principio de su viaje: *geograficamente, con il ritorno all'estero, a un fori da cui proveniva, dopo il complicato distacco da un dentro -Pueblanueva- che lo imprigionava; spiritualmente, con la travagliata conquista di una propria identità, di una coscienza di sè e del reale* (Melloni, 1991: 37).

También Clara se siente prisionera en Pueblanueva y es consciente del determinismo que éste impone a sus habitantes: *Os tiene cogidos el pueblo y no os suelta* (Torrente, 1982d, III: 249). Clara agota en Pueblanueva sus esperanzas de ser feliz, que se habían avivado con la llegada de Carlos, y se ve condenada a la miseria física y moral que la ha rodeado durante su vida en el pueblo. Por eso, tras rechazar a Cayetano decide poner la tienda a la venta y marcharse a Buenos Aires, *porque no hay más lejos donde pueda ir* (272). La brutal violación que sufre a manos de Cayetano será, paradójicamente, la puerta de acceso a la felicidad junto al hombre que ama, lejos de Pueblanueva, en Portugal.

Incluso Cayetano reconoce el veneno que este pueblo costero inyecta en sus habitantes y parece consciente de que *salir de Pueblanueva es como recobrar la libertad. Vivir donde nadie nos conoce es desintoxicarse de prejuicios* (246). Él, sin embargo, no lo consigue o, como le dice Clara, no logra librarse del veneno. Su castigo es precisamente ése, estar condenado a pasar el resto de sus días en Pueblanueva, a pesar de que, como indica el narrador corega, *tiene lo que apeteció durante toda su vida, y nadie se lo disputa. Pero el caso es que anda triste* (346).

Desde este particular triángulo, al que nos hemos referido con anterioridad, el escenario de la acción es visto como un infierno en que se desenvuelve el conflicto

interior de los tres personajes, mientras que para el resto de sus habitantes –cuya opinión conocemos a través del narrador corega- *Pueblanueva del Conde es un paraíso, (...) y lo será para siempre* (346). El infierno para ellos es el exterior, - Madrid, para Inés Aldán y Fray Ossorio, o Santiago de Compostela para doña Lucía, donde es burlada por Cayetano.

Pero además de este escenario común, en la trilogía existen espacios asociados a personajes particulares, constituyendo un rasgo más de su caracterización narrativa, o a momentos decisivos de la historia, lo que nos conduciría a otro concepto fundamental en la organización de una novela, el *cronotopo*, creado por M. Bajtín a través de la unificación de dos categorías narrativas presentes en toda novela –el espacio y el tiempo- con el fin de identificar los principales lugares de acción de un relato (Bajtín, 1975: 200-247).

De este modo, además de la puerta tapiada, la habitación de la torre es casi una prolongación del propio Carlos y en ella tienen lugar algunos de los encuentros y entrevistas con otros personajes –Clara, Rosario, Juan, Cayetano...- más decisivas de la historia. El pazo de los Aldán es el símbolo de la miseria física de Clara, mientras el despacho comprado a un lord inglés representa el afán materialista, capitalista y colonizador de Cayetano, que cree poder conseguir lo que quiera con dinero. Doña Mariana y su casa constituyen precisamente la clase y elegancia que Cayetano nunca podrá tener y que, en consecuencia, envidia. El casino es el lugar de reunión de los “esclavos” de Cayetano, donde se sientan a jugar con él, a reír sus gracias y a escuchar su última conquista. Don Eugenio y la iglesia en la que tan afanosamente ha



plasmado la mejor muestra de su arte pictórico, representan el escenario más devoto de Pueblanueva<sup>113</sup>.

El tiempo, al margen de su combinación con el eje espacial que propone Bajtin con el concepto de cronotopo, es también una categoría narrativa autónoma y como tal ha sido analizada, entre otros, por Gerard Genette, quien propuso la diferenciación esencial entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso (o del relato). Por lo que al primero de ellos se refiere, si procedemos a la identificación del marco temporal en el que transcurren la serie de acontecimientos que conforman el relato que nos ocupa, enseguida llama la atención que es el narrador coral, identificado con los fragmentos del texto editados en cursiva, el que nos ofrece los datos temporales en que se desarrolla la acción (Melloni, 1991: 56-58 y Ruiz Baños, 1991: 64).

Dos de las cuatro intervenciones de este narrador están estratégicamente localizadas en el inicio y desenlace de la trilogía. Mientras la primera sirve para poner en antecedentes al lector sobre cada uno de los personajes centrales, así como de los sucesos que desencadenan el comienzo del relato, la última prolonga el tiempo de la historia hasta unos meses después de la narración principal, refiriendo brevemente lo que ha sido de los protagonistas tras la derrota sufrida por los Churruchaos en su enfrentamiento con Cayetano con el fin de vengar la violación de Clara.

Las restantes apariciones del narrador-coro actúan igualmente como marco temporal y resumen de acontecimientos y aparecen en la última novela de la trilogía,

---

<sup>113</sup> Existe un particular marco espacial de los encuentros de Clara y Carlos, el cine, al que nos referiremos cuando analicemos los rasgos cinematográficos más destacables de la trilogía. Del mismo modo, la configuración del espacio en el discurso narrativo se lleva a cabo mayoritariamente a través de una técnica de raíz cinematográfica, la ocularización narrativa, por lo que también será tratada más adelante.

*La Pascua Triste*, una al comienzo y la otra entre el capítulo siete y ocho, de los once que tiene esta última parte.

Las referencias a acontecimientos relacionados con la historia de España, así como algunos marcadores temporales más generales introducidos en estos fragmentos y también en la narración principal permiten fijar con una gran exactitud el límite cronológico del relato y, en consecuencia, determinar el período temporal que abarca cada una de las partes en las que se divide la trilogía, dato fundamental a la hora de analizar el ritmo narrativo de la obra.

En su primera intervención, el narrador corega señala oportunamente que *se empezó a decir que Carlos llegaría para Navidades. El padre Eugenio, así como un mes antes, comenzó las profecías desde el púlpito* (Torrente, 1982d, I: 9), con lo que sitúa el comienzo de la acción narrativa en la época de Adviento, con toda la simbología que ello conlleva, dado que supone, en el calendario cristiano, el tiempo de preparación para la llegada del Señor.

Tan sólo unas líneas más adelante, se nos proporciona la información necesaria para aproximar también la época histórica en la que tiene lugar este esperado acontecimiento: *Andaba la gente revuelta (...) más o menos como cuando vino la República, (...) y si esto de Carlos sucedió en los mismos términos, fue, seguramente, por el poco tiempo que la República llevaba, y porque la gente no estaba muy contenta y creía que Carlos iba a traer lo que la República no les había dado* (10). Dada la fugacidad e inestabilidad de la primera República, que sólo duró once meses, así como las referencias del propio texto al partido socialista o a la industria astillera, resulta evidente que la acción transcurre durante la Segunda República Española, que duró desde 1931 a 1936. Así lo confirma Germaine, quien

en *La Pascua Triste*, durante una conversación con Carlos, apunta que *estamos, casi, en 1936* (III: 159).

El tercer paréntesis de la narración principal, ya en la mitad de la tercera parte, es fundamental para terminar de establecer los parámetros cronológicos exactos de la historia. El narrador corega resume los sucesos que rodearon a la partida de Germanie, lo que incluye la celebración de unas elecciones en el mes de febrero cuyos candidatos principales eran Gil Robles y Azaña (III: 202), con lo que ya no cabe duda que se trata de las elecciones generales de febrero de 1936. Dado que Carlos ha pasado ya sus segundas Navidades en Pueblanueva y cuando Clara es violada se celebra en Pueblanueva la Resurrección (III: 337), podemos decir que la historia narrada abarca desde Adviento de 1934 hasta la Pascua de Resurrección de 1936, aunque el mismo narrador se refiere en su última intervención a las *noches de calor* y a la falta de libertad (III: 346), prolongando unos meses más la diégesis narrativa, aproximadamente hacia el inicio de la Guerra Civil.

En lo tocante al tiempo del relato y basándonos en las tres categorías de relaciones fijadas por Genette, debemos señalar que en *LGS* no hay alteraciones importantes del orden debido, según Melloni (1991: 58), a la ausencia absoluta de prolepsis<sup>114</sup> y la presencia de analepsis en buena medida *externas* y *heterodieéticas*.

La única excepción a esta norma en la trilogía, la constituye la analepsis que tiene lugar en *El señor llega*, al final del capítulo cuatro (Torrente, 1982d, I: 69-75) que contiene la historia de la familia Aldán, imprescindible para entender con toda la profundidad necesaria la escena que acaba de tener lugar entre Clara, Juan e Inés,

---

<sup>114</sup> Anteriormente, al tratar el análisis de los personajes, señalamos que los textos religiosos a los que se refiere Fray Eugenio en el último capítulo de *El señor llega* sobre la redención mutua del hombre y la mujer a través del amor, actúan como una especie de prolepsis, si bien simbólica, del desenlace de la relación entre Clara y Carlos al final de la novela.

durante la que se advierte una relación de complicidad entre Juan e Inés y de hostilidad entre Clara y los otros dos personajes. Tras la analepsis, el lector descubrirá que Clara, lejos de ser la causante de esta relación distante con sus hermanos –como pudiera en un principio parecer, dado que resulta el personaje peor encarado de los tres- es víctima de su desprecio por motivos ajenos a ella.

En el resto de los casos, los saltos temporales al pasado están a cargo de los propios personajes de la historia, normalmente en el interior de los diálogos, como el que tiene lugar entre Carlos y Clara tras su primera cita durante el cual ella rememora su infancia (I: 265-269) y que puede considerarse como una continuación del anterior. También Carlos rememora su pasado junto a Zarah en Viena (I: 24-279) aunque en este caso se utiliza como marco textual una carta que escribe durante su corta estancia en París, antes de su tan esperado regreso a Pueblanueva.

En relación al ritmo narrativo o *duración*, de acuerdo con la terminología genettiana que estamos siguiendo, se puede hablar de cinco técnicas narrativas que lo regulan: elipsis, sumario, escena, pausa y digresión. Su presencia en unos u otros momentos de la trilogía determina una mayor dilación o rapidez de los acontecimientos narrados. En general, la diégesis de *LGS* se caracteriza por un ritmo narrativo bastante pausado, dado que más de mil páginas abarcan, como ya se ha dicho, un año y cuatro meses escasos. Sin embargo, no se puede hablar de uniformidad rítmica, sino que, dentro de toda lógica, *se tiende a una sucesión de tiempos largos que van incrementando su ritmo hasta llegar a una aceleración final en la que los acontecimientos se precipitan presagiando el inmediato desenlace* (Giménez, 1984: 46).

Si nos atenemos a la división de la obra en tres partes y analizamos qué tipo de recursos rítmicos dominan en cada una de ellas obtendremos una idea bastante aproximada de qué manera Torrente Ballester desarrolló esta gran historia.

El tiempo transcurrido en la primera parte de la trilogía abarca un mes aproximadamente, desde la llegada de Carlos hasta el enfrentamiento que tiene en su pazo familiar con Cayetano por culpa de Rosario, escena de gran tensión narrativa con la que termina *El señor llega*. En este primer volumen abundan las escenas dialogadas que suponen un equilibrio entre la historia y el relato ya que el tiempo de ambos coincide, produciéndose una isocronía. El diálogo es la técnica discursiva más abundante de toda la trilogía y explica, en cierta medida, que la diégesis narrativa abarque un lapso temporal tan corto. A través del diálogo conocemos a la mayor parte de los personajes de la historia; se presentan directamente, a través de su propio discurso: doña Mariana, don Baldomero, Clara, Cayetano, Paquito, Rosario y, por supuesto, el propio Carlos.

Los procedimientos destinados a ralentizar el ritmo de la narración, la pausa y la digresión, también aparecen en *El señor llega*, en este caso en mayor medida que en las restantes partes de la obra. Las pausas descriptivas suelen ser breves, situadas generalmente al principio de una escena, para introducir el marco espacial y temporal en el que se desarrolla la acción, así como a los personajes que intervienen en ella. El primer volumen es más prolijo en las descripciones por tratarse precisamente por la necesidad de presentar ante el lector tanto el escenario como a los actantes, que más adelante sólo será necesario mencionar. La mayor particularidad de las descripciones tanto de espacios como de personajes es que suelen depender del punto de vista de un personaje que observa, rasgo muy cinematográfico que será analizado cuando

corresponda, pero del que podemos adelantar, como primer ejemplo, el fragmento en el que se recoge la primera aparición de Rosario:

*Rosario no le había mirado de frente. Hablaba sin volver la cabeza, en un castellano forzado, de acento muy abierto. Carlos se fijó en ella, estudió su perfil. Podía ser una aldeana francesa, ancha de pómulos, rubia, colorada. Las ropas eran de buena calidad y corte ciudadano: sólo el mantón y el pañuelo atado a la cabeza denunciaban a la campesina. Sobre el escote bailaba una medalla de oro, grande. Las manos, también grandes, no deformadas por la labranza, ni sucias del trabajo, sino limpias, con las uñas bien cortadas* (Torrente, 1982d, I: 28-29).

Las digresión reflexiva que también desacelera la acción, aunque sin llegar a detenerla por completo, esta presente en la primera parte, pero no de manera muy abundante. Normalmente los personajes expresan directamente a otros lo que piensan o cómo se sienten y, cuando es el narrador quien nos lo expone, lo hace de manera bastante breve o, mediante una técnica similar a la anterior, dejando que sea un personaje o él mismo el que trate de adivinar el pensamiento de otro a través de su expresión –*Clara había apoyado la barbilla sobre los puños cerrados, y miraba a Carlos con ojos en que temblaba la resignación; desde los que pedía ayuda. Repentinamente dejaron de temblar, dejaron de pedir* (269)-. Existen, no obstante, digresiones reflexivas propiamente dichas, que se irán reduciendo cada vez más en número y medida conforme avance la historia<sup>115</sup>. Las más destacadas se refieren a Juan Aldán, que medita sobre su encuentro con Carlos con la esperanza de haber encontrado al fin alguien que comprenda y apoye sus planes de acabar con Cayetano (I: 64-65); a su hermana Clara, quien fantasea sobre su próxima cita con Carlos en cuya preparación ha invertido la mayor parte de los días previos al encuentro (I: 246-248) y, en especial, al propio Carlos, que medita sobre determinados encuentros con

---

<sup>115</sup> En el segundo volumen, *Donde da la vuelta el aire*, sólo se registran digresiones reflexivas similares a algunas de la primera parte en la parte correspondiente a la aventura madrileña del padre Ossorio e Inés Aldán. La tercera parte está prácticamente exenta de estas pausas, pues el lector, a estas alturas, conoce perfectamente la psicología de todos y cada uno de los personajes de la obra.

otros personajes (199) o se reprocha su total falta de voluntad, tras haber sido seducido por Rosario (225-226).

En cuanto a los procedimientos de aceleración de la diégesis, el sumario está presente al principio del relato y, como en el resto de los casos en que se utiliza, a cargo del narrador corega, quien repasa brevemente la biografía de los personajes centrales de la historia y la vida de Pueblanueva en general a modo de introducción, como ya comentamos.

El tiempo elidido entre las distintas escenas que conforman un capítulo es siempre muy breve, por lo que las elipsis más significativas tienen lugar también cuando hace su aparición este narrador secundario, ofreciendo un resumen de acontecimientos de un lapso temporal más o menos amplio, como sucede entre el final de *Donde da la vuelta el aire* y el comienzo de *La Pascua Triste*, en el que han transcurrido más de seis meses –desde abril de 1935 hasta el invierno de ese mismo año-. Entre la primera y la segunda parte se da una continuidad temporal, pues empieza a finales de enero de 1935 y acaba en abril, lo que supone un ritmo narrativo bastante similar al de *El señor llega*. El último volumen, sin embargo, lleva a cabo aceleraciones temporales importantes y, además de ese salto inicial, se produce otro tras la partida de Germaine, pero los altibajos más importantes del ritmo narrativo se producen llegando al desenlace.

El episodio de mayor tensión se produce durante la violación de Clara. La narración del ataque mediante frases cortas, casi telegráficas y puntuales de cada uno de los movimientos de Cayetano y Clara imprime al relato un ritmo ralentizado, que recuerda a una cámara lenta cinematográfica:

*Esperó. Sin apartarse del marco fue introduciendo el cuerpo en la habitación. Su cabeza tropezó en la llave de la luz. La encendió sin miedo ya*

*al ruido. Clara dio un grito y se sentó. Cayetano se había agarrado a los hierros de la cama y la miraba. Parpadearon, se veían confusamente (...). Él se movió; ella saltó de la cama. Él se acercó; ella tendió los brazos con los dedos curvados como garras. Él se inclinó y dio un salto; ella le rechazó contra la pared (III: 307).*

Justamente cuando por fin logra atraparla, el narrador intercala un diálogo entre Juan y Carlos, con lo que la tensión narrativa alcanza su punto álgido. Y tras el crimen, los sucesos se precipitan uno tras otro.

De este modo, Torrente Ballester logró sacar partido de los procedimientos discursivos mencionados para imprimir un ritmo adecuado a la historia narrada.

El último aspecto al que debemos referirnos a la hora de analizar el tiempo del relato es la frecuencia. *LGS* se caracteriza por las escenas singulativas. Esto no quiere decir que, en alguna ocasión, encontremos un mismo suceso narrado varias veces, como la paliza que Cayetano le propina a Rosario que primero refiere el narrador, luego Paquito a Carlos, al día siguiente Cayetano se jacta de su “hazaña” en el Casino y por último una criada de doña Angustias se lo cuenta a ésta, haciendo partícipe al lector con ello de la rapidez con que se propagan los escándalos entre los vecinos de Pueblanueva. También el momento de la inauguración de la iglesia, que analizaremos con más detenimiento en otro momento, constituye otro ejemplo de escena reiterativa.

En cuanto a los mecanismos de enunciación del discurso narrativo de la trilogía torrentiana, ya hemos hecho referencia a la presencia de uno de los dos narradores existentes, el narrador corega (Lozano, 1979), narrador coro (Giménez, 1984: 154-55), narrador evidente (Melloni, 1991) o popular (Ruiz Baños, 1992: 61), llamado así por ser una especie de representante ficcional de la “vox populi” de



Pueblanueva que forma parte del relato, pues utiliza la primera persona del plural o el “se” inclusivo en sus narraciones.

Este narrador toma la palabra en momentos muy concretos: antes de dar comienzo a la historia relatada por el narrador principal, a modo de prólogo, en medio de la historia, tras dos elipsis narrativas que él se encarga de resumir y después de finalizar la narración principal, a modo de epílogo.

Sobre su identidad, si tenemos en cuenta su particular uso de pronombres deícticos en sus intervenciones (Melloni, 1992: 109-110), sabemos que es socio del Casino y que, en consecuencia, sus simpatías van más hacia el bando de los Salgado que al de los Churruchaos. Además, su testimonio transmite directamente los comentarios del pueblo, sin contrastar su veracidad y, de este modo, aunque sepamos por la propia doña Mariana que nunca fue la amante de Jaime Salgado, este narrador afirma lo contrario.

Sobre la posición temporal de esta figura narrativa con respecto a lo narrado, hay distintas hipótesis. Para Lozano (1979: 63), *está fundamentalmente situado en una posición contemporánea o prospectiva respecto de los acontecimientos*. Aunque este crítico es consciente de la presencia de verbos en pasado en algunos fragmentos, considera que éstos están subordinados a la visión contemporánea.

Para Melloni (1991: 107-108), sin embargo, el hecho de que el narrador, ya en su primera intervención, se refiera a que las expectativas que la llegada de Carlos había suscitado se habían quedado en agua de borrajas (Torrente, 1982d: 7) constituye una prueba de su posición retrospectiva. No obstante, esta crítica también tiene en cuenta que, en realidad, la mayoría de los comentarios y descripciones en todas sus apariciones se realizan en presente, pues, hasta cuando habla de doña

Mariana, que muere en el transcurso del relato, se refiere a ella en presente: *Doña Mariana continúa paseándose, tan tiesa, todos los atardeceres de bonanza, con sus perros, y la Rucha detrás* (I: 16), llegando por ello a la conclusión de que el cuando de esta enunciación no es definible con exactitud y el efecto de contemporaneidad creado no es más que una estrategia del discurso.

De este modo, el uso de esta voz narrativa pone en funcionamiento uno de esos juegos ficcionales de los que tanto gustó siempre Torrente Ballester.

La narración principal, no obstante, depende de un narrador omnisciente, heterodiegético, en tercera persona, enteramente situado en una posición retrospectiva respecto a los hechos que conforman la historia desde el primer momento que asume la palabra y, en consecuencia, más acorde con el estilo realista del relato, aunque sin atenerse estrictamente a los cánones literarios más tradicionales. De hecho, uno de los rasgos principales de este narrador omnisciente es su tendencia a asumir el punto de vista de sus personajes, lo que, además de remitir a una técnica fílmica que analizaremos más adelante, conecta al escritor ferrolano con uno de sus predecesores más innovadores del período realista decimonónico, Leopoldo Alas "Clarín" por el buen aprovechamiento que ambos hicieron de ciertos mecanismos narrativos como el estilo indirecto libre o el monólogo interior en este tipo de pasajes.

En las escenas dialogadas se comporta como una especie de director cinematográfico o teatral, limitándose a realizar indicaciones precisas sobre los gestos, tono y actitud de los personajes en cada momento.

Todos estos procedimientos narrativos hacen de *Los gozos y las sombras* una novela compleja y original que, aún tomando como base modelos narrativos de tipo

tradicional, *ha saputo dosare gli effetti e conciliare le esigenze della storia, in una composizione armonica che fa pensare a quella delle grandi cattedrali del passato* (Melloni, 1991: 89), en línea con toda la novelística de Torrente Ballester.

## Capítulo 3

### La escritura cinematográfica de Torrente Ballester



El concepto de escritura cinematográfica fue manejado por primera vez por José M<sup>a</sup> Paz Gago (2000 y 2001b), en dos estudios que, como ya comentamos, se han convertido en el principal punto de arranque de la presente investigación. A lo largo de sendas propuestas analíticas el crítico da cuenta de los avatares y principales valores literarios y cinematográficos de la labor guionística de don Gonzalo y prueba la influencia determinante de esta experiencia en el conjunto de la obra torrentiana.

En ambos artículos la noción de *escritura cinematográfica* es manejada por Paz Gago para referirse tanto al conjunto de guiones cuya redacción corrió íntegra o parcialmente a cargo de Torrente Ballester, como a cualquier otra manifestación evidente de técnicas o motivos cinematográficos en alguna de sus obras ficcionales o teóricas.

Basándonos en su propuesta, hemos optado por mantener el término, en contraste con el de *escritura novelística* manejado en el capítulo anterior<sup>116</sup>, aunque sometiéndolo a un pequeño ajuste con el fin de acomodarlo mejor a nuestra particular perspectiva analítica. Y así, entendemos por escritura cinematográfica torrentiana aquellas manifestaciones literarias de la obra de este escritor relacionadas directamente con el cine, bien por ser textos emitidos y recibidos por medio del lenguaje filmico, bien porque filmica es su temática, y que se reducen a dos modalidades fundamentales: los guiones, sea cual sea su grado de participación – autor único o adaptador de diálogos- y la crítica cinematográfica, que englobaría un amplio conjunto de artículos periodísticos en los que don Gonzalo comenta filmes o

---

<sup>116</sup> El término *escritura novelística* fue manejado anteriormente por el comparatista compostelano Darío Villanueva (1996: 213 y 1999: 215) en dos artículos dedicados a repasar los principales procedimientos narrativos que el cine ha heredado de la novela. Villanueva opone este término a otro equivalente al manejado en nuestro estudio para designar al discurso cinematográfico: *escritura filmica*, corroborando así la pertinencia de nuestra propuesta terminológica.

aspectos concretos de películas determinadas y que nos ayudarán a conocer más pormenorizadamente la relación del escritor con el mundo del celuloide.

En cuanto a aquellos textos novelísticos o de teoría novelística que sólo mantienen una relación implícita con el cine, a través del uso de determinadas técnicas narrativas de raíz cinematográfica, presencia de intertextos o terminología filmicos, sin que éste llegue a funcionar como eje constitutivo central, serán estudiados en una categoría aparte centrada específicamente en catalogar y analizar la fusión de ambos tipos de escritura en la obra torrentiana.

Pero antes de analizar las principales manifestaciones de escritura cinematográfica de Torrente Ballester, es imprescindible referirnos al panorama cinematográfico español durante la vida del escritor para entender en toda su profundidad su particular contribución a este medio.

### **3.1. El cine español en la época de Torrente Ballester.**

Desde una edad muy temprana, don Gonzalo tuvo contacto con el cine, que mantuvo de una u otra forma —espectador, guionista, crítico cinematográfico, supervisor de adaptaciones- a lo largo de toda su vida, asistiendo ya desde niño con mucha asiduidad a proyecciones de películas del oeste, transposiciones de clásicos literarios y a los grandes filmes del cine mudo. De acuerdo precisamente con su prologado consumo e interés por los productos cinematográficos y con los continuos comentarios que el séptimo arte suscitó en su obra, podemos distinguir dos momentos fundamentales y muy distintos, cada cual asociado a una manifestación distinta de su escritura cinematográfica.

En primer lugar, y como sucedió dentro del mundo literario, la Guerra civil y el régimen franquista posteriormente instaurado en España marcó una nueva etapa para la cinematografía española, que podríamos etiquetar como “cine de la dictadura” (1939-1975), lo cual supuso un freno en la trayectoria ascendente de este medio en nuestro país. Por un lado, parte de los cineastas españoles se exiliaron tras la guerra a países que les ofrecían la posibilidad de llevar a cabo actividades cinematográficas con ciertas garantías de continuidad y libertad (México, Argentina o Francia) y, por otro, aquellos que decidieron permanecer en España debieron lidiar con un estricto sistema de censura que les obligaba a poner sus medios expresivos al servicio de la ideología imperante, con una política partidaria y favoritista en sus concesiones económicas.

Ante tales condicionamientos, el cine de la inmediata posguerra en el que todavía no participa Torrente, inmerso por aquel entonces en favorecer el despertar cultural mediante la letra impresa, es mayoritariamente un cine acartonado en el que apenas logra colarse algún proyecto ideológica y técnicamente renovador. Este cine anclado en el pasado que busca el apego a una tradición religiosa, moral, histórica y cultural afín al ideario franquista se prolongará durante todo el régimen a través de una serie de géneros que con mayor o menor fortuna permanecen durante décadas proyectando una imagen falsa, pero “dichosa”, de la España franquista<sup>117</sup>. Los más característicos son:

a) Cine histórico. En la primera posguerra (años 40) existen dos vertientes de este género cinematográfico: de un lado, aquellos filmes que intentaban de forma

---

<sup>117</sup> Como Luis Fernández Colorado (2002: 50) resume en un reciente estudio sobre el cine español de esos años: *Apenas finalizada la guerra civil la industria cinematográfica nacional comenzaría un lento proceso de reconstrucción encaminado a ofrecer una cierta imagen de normalidad dentro de un país fracturado, aunque dejando paso al mismo tiempo, a un cierto afán revanchista por parte de los vencedores.*



grandilocuente y heroica narrar la historia reciente de España desde el bando recién vencedor, entre los que cabe mencionar el filme *Raza* de Sáenz de Heredia (1941), basada en una novela del propio Francisco Franco y, de otro, un grupo de películas que también con intención propagandística y partidista reconstruyeron los episodios más memorables del pasado histórico de España en los que latía un espíritu épico, casi mítico para proyectar así una imagen legendaria y gloriosa del imperio español que al espectador le resultaba fácil asociar con su presente histórico.

Esta vertiente temática que se inicia en los años 40 con filmes como *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) o *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) todavía seguirá dando frutos a lo largo de los cincuenta con películas como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) de la mano de directores ya especializados en este género.

b) Cine folclórico. Esta otra vertiente contaba ya con una tradición cinematográfica importante que data de los años 20 y 30 y que continúa enraizando durante los 40 e incluso en décadas posteriores una falsa herencia popular de la España de entonces a través de tipologías bien definidas y de situaciones de carácter regionalista. Como en el caso anterior existen directores más o menos emblemáticos como Florián Rey o Antonio Guzmán y asimismo estrellas de la canción que las protagonizaban y las utilizaban como el método promocional más infalible de entonces. Carmen Sevilla, Lola Flores o Sarita Montiel en los 40 y 50 dejarán paso durante los 60 a un sucedáneo de esta vertiente cinematográfica con idénticas pretensiones promocionales enfocada a un público más juvenil que explotará la popularidad de jóvenes cantantes a través de filmes sentimentales de baja calidad: Raphael, Marisol, Joselito, Rocío Dúrcal, el Dúo Dinámico...

c) Cine religioso. Intenta fortalecer los valores morales y eclesiásticos más emblemáticos del Catolicismo. Este género contó desde la inmediata posguerra con la literatura como fuente de inspiración popular, llevando a la pantalla obras que imponían un estricto sentido de la religión y la moral a través de narraciones melodramáticas llenas de fastuosidad y anacronismo ideológico. Pedro Ruiz de Alarcón fue un autor predilecto, como demuestran sus adaptaciones de los años 40 – *El escándalo* de Sáenz de Heredia y *El clavo* de Rafael Gil<sup>118</sup>. Durante los años 50 éstos y otros realizadores llevarán a la pantalla historias originales de idéntica temática religiosa de las que *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950), *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), o *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) son algunos ejemplos representativos.

d) Cine de aventura policíaca. A partir de los años 50 comienzan a desarrollarse nuevas modalidades cinematográficas que amplían la tipología genérica de lo que podríamos llamar el cine oficial o tradicional, pero que poco o nada aportan a la tan necesaria renovación artística del celuloide español. Dentro de estos nuevos géneros, el policíaco cobró bastante popularidad durante los años 50 de la mano de directores como Ignacio F. Iquino<sup>119</sup>, quien demostró ya desde *Brigada criminal* de 1955, poseer una especial habilidad narradora para las historias de suspense y tensión o más eventualmente Nieves Conde, que dirigió ese mismo año *Los peces rojos*.

---

<sup>118</sup> Roman Gubern (2002: 57-58) apunta razones de tipo histórico en el nacimiento de esta nueva vertiente cinematográfica, concretamente: *la inflexión que se produjo en 1942 a raíz del viraje militar en la II Guerra Mundial, desfavorable para las fuerzas del Eje y que auguró su derrota, tuvo varios efectos precautorios en la política cinematográfica franquista (...) y espoleó la evasión imaginativa a través de adaptaciones literarias que evocaban épocas pretéritas, a comenzar por los textos decimonónicos del conservador Pedro Antonio de Alarcón (El escándalo, 1943; El clavo, 1944; La pródiga, 1946). A partir de este momento el "cine de época" se convertirá en un género central en el cine español.*

<sup>119</sup> Uno de los más destacados antecedentes de este género en los años 40 fue el filme de Antonio Román *Intriga* que estaba basado en una novela corta de Wenceslao Fernández Flórez.

Este género se encaminó, ya a lo largo de los 60, hacia una vertiente más aventurera con películas de acción a la cabeza de las cuales podrían figurar Antonio Isasi Isasmendi, quien dirigiría, entre otras, en 1963 *La máscara de Scaramouche*.

e) Comedia española. También durante los años 50 cobraron importancia comercial una serie de filmes de tono cómico en las que el desenfado y la frivolidad dominaban de manera absoluta el sentido de la acción y que ya, durante los 60, se convirtió en uno de los géneros fílmicos predilectos de los espectadores: la comedia española.

Se trataba de una mezcla adaptada de la comedia italiana y la americana que intentaba proyectar una imagen de estabilidad y progreso sobre la sociedad española, evidentemente falseada con respecto a la realidad del momento. Por supuesto, el género, tal y como fue concebido, sirvió de manera admirable a los intereses propagandísticos del país, enfatizando los valores tradicionales de la familia española –*La gran familia* (Fernando Palacios, 1963)-, o explotando la naciente y lucrativa faceta turística de nuestro país –*Operación secretaria*, (Mariano Ozores, 1966).

f) “Spaguetti-western”. Por último, durante los 60 y como consecuencia de la instauración en el panorama cinematográfico español de la coproducción, con el fin de ampliar las fronteras de nuestra industria fílmica, se inaugura un nuevo género: el “spaghetti-western”, fruto de una intensa colaboración entre Italia y España que no pasará de ser un sucedáneo del “western” americano rodado principalmente en Almería. Se inició en 1961 con *Tierra brutal* de Michael Carreras y como director español más representativo destacó particularmente Romero Marchent.

Desde un punto de vista cultural y artístico todos estos géneros cinematográficos tienen escaso valor, aunque no por ello deben ser ignorados en una contextualización del cine de esta época<sup>120</sup>. Por el contrario, ayudan a entender lo difícil que debió de resultarles a las pocas voces disidentes de esos años hacerse escuchar en medio del discurso oficial ultraconservador, absolutista e intransigente del franquismo, en especial dentro del séptimo arte, cuyos mecanismos expresivos fundamentalmente visuales hacían casi imposible la ardua tarea de esconder cualquier tipo de criticismo frente a la siempre inquisidora censura.

En consecuencia, debemos valorar los diferentes intentos de renovación del panorama cinematográfico español como se merecen, cada cual dentro del particular momento histórico en el que se llevó a cabo. Durante el largo período dictatorial, convendría distinguir tres generaciones de cineastas renovadores, cada cual con características diferentes:

a) Primera oleada de posguerra (años 40): Al lado del cine eminentemente propagandístico también se dirigen, de modo muy tímido, algunas producciones de mediados de década que inauguran una nueva fórmula de comedia más cosmopolita y realista a través de la cual una serie de artistas intentan cubrir sus reducidas aspiraciones renovadoras para ofrecer en sus filmes una visión más desenfadada y real de la España de entonces que la proyectada por el cine oficial. Destacan los primeros trabajos de Saénz de Heredia –*El destino se disculpa* (1945)-, Ignacio F. Iquino –*El difunto es un vivo* (1941)-, Rafael Gil –*Huella de luz y Viaje sin destino* (1942)-, pero, sobre todo, la carrera cinematográfica en esos años de Edgar Neville –*La vida en un hilo* (1945), *El crimen de la calle Bordadores* (1946)-, y Serrano de

---

<sup>120</sup> Como iremos viendo cuando corresponda, algunos de estos géneros, además, fueron objeto de comentarios en textos torrentianos de crítica cinematográfica, por lo que esta panorámica general del cine del Régimen se hace también necesaria para una mejor comprensión de sus ideas a este respecto.

Osma –*Abel Sánchez* (1946), *Embrujo* (1948). (Castro de Paz y Pérez Perucha, 2000: 13).

b) Generación de los renovadores (años 50): Se les considera un grupo especialmente innovador por ser los primeros en mostrar en sus propios productos cinematográficos huellas evidentes del neorrealismo italiano<sup>121</sup> y un más o menos acentuado espíritu crítico con respecto a las estructuras oficiales del momento.

El horror de la guerra civil iba quedando atrás y eso repercutió de forma evidente en la cultura, que caminaba con paso lento pero firme en contra de la opresión del régimen y en busca de mayor progreso y libertad. En el ámbito concreto de la industria del celuloide tuvieron lugar durante esta década las “Conversaciones de Salamanca”, reunión de cineastas con pretensiones renovadoras que decidieron redactar un ideario teórico y una propuesta de mejora administrativa en 1955 la cual, a pesar de ser ignorada por la Administración oficial, constituye una evidente muestra de su empeño por mejorar el panorama cinematográfico de entonces.

---

<sup>121</sup> El término fue acuñado en 1943 por Umberto Barbaro, quien, a su vez, lo tomó del realismo poético francés, tras apoyar las propuestas realizadas por Cesare Zavattini (1902-1989), principal teórico y guionista del neorrealismo, un año antes, cuando apremió a los productores italianos a que rechazaran el *star system*, el artificio de los estudios y las invenciones de la trama que habían propiciado el escapismo y la retórica de la era fascista y, en su lugar, se centrasen en la realidad contemporánea de la gente corriente de la vida cotidiana. Así, el neorrealismo permaneció enraizado firmemente en la penuria y el pesimismo de su inmediato contexto histórico, tratando de reflejar la huella socioeconómica del autoritarismo y la guerra como una forma de rechazo a las limitaciones que habían impedido durante dos décadas una expresión cinematográfica significativa.

Aunque el filme *Ossessione* (Visconti, 1942) se ha considerado tradicionalmente como el primer prototipo de película neorrealista, el estilo más auténtico de esta corriente cinematográfica no empezó a surgir hasta los últimos días de la guerra, cuando los cineastas se vieron obligados a salir a las calles después de la destrucción parcial de Cinecittà durante la liberación de Roma. La ciudad destrozada les sirvió de escenario y los ciudadanos, a menudo elegidos por su tipo, se convirtieron en “estrellas” de la improvisación y, con ello, adoptaron una flexibilidad de encuadre y movimiento de cámara, rodando con la luz natural disponible y añadiendo posteriormente el diálogo para conseguir una espontaneidad parecida al documental. (Parkinson, 1998: 150-54).

A pesar de su brevedad, el neorrealismo tuvo efectos duraderos no sólo en Italia, sino también en la *Nouvelle Vague* francesa y en cines de todo el mundo. Así en España, durante los años 50, década de enormes deseos de cambio surgen autores en los que la expresión realista había prendido desde que Zavattini hiciera su primera presentación en el Instituto Italiano de Cultura. El similar contexto histórico de posguerra que rodeaba a España durante aquellos años favoreció su importación cinematográfica en nuestro territorio.

No obstante, las obras que surgían como consecuencia de ese ilusionado impulso no constituían sino una mínima parte dentro del monopolio ejercido por el cine oficial de siempre, por lo que su probabilidad de éxito era prácticamente inexistente. Y así, junto a los eternos realizadores del cine español –Juan de Orduña, Florián Rey...-, a quienes se van sumando directores que habían comenzado su carrera filmica en la anterior década apuntando hacia direcciones más renovadoras, - Rafael Gil , Sáenz de Heredia...-, coexisten otros cuyo punto de arranque se produce alrededor de los 50, entre quienes sólo unos pocos merecen ser citados como miembros de esta generación “de la esperanza”.

Por encima de todos ellos destacan por su talento y su constante empeño por hacer un cine distinto a todo lo demás, Luis García Berlanga –*Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y Juan Antonio Bardem –*Muerte de un ciclista* (1955)- que ya habían colaborado juntos en la original película del 51 *Esa pareja feliz*. A su lado, un grupo reducido de realizadores que, en su práctica totalidad, emprendieron sus carreras durante esos años con notable brillantez, siendo incapaces posteriormente de mantener la calidad alcanzada en sus primeros filmes. En este sentido, caben mencionarse, entre otros, a José Antonio Nieves Conde, al lado del cual trabajó durante estos años Torrente Ballester, como ya hemos comentado, y director de filmes tan prometedores como *Senda ignorada* (1946), *El inquilino* (1947) y, en especial, *Surcos* (1951), cuyo guión fue obra exclusiva de don Gonzalo; Antonio del Amo, gran conocedor también del arte cinematográfico, como lo demuestra en *Día tras día* (1951) y, sobre todo, en *Sierra maldita* (1954) pero entregado desafortunadamente años después al cine puramente comercial de la mano de

“Joselito”; o Manuel Mur Oti, cuyas primeras películas presagiaban una valiosa carrera artística que finalmente no cubriría, ni mucho menos, tan altas expectativas.

Durante esta época, concretamente a principios de los años cincuenta, tienen lugar las principales incursiones de Torrente en el cine español como guionista, al lado del director José Antonio Nieves Conde. Este hecho liga al escritor ferrolano a esta generación renovadora de cineastas y, en general, al intento de regeneración de la narrativa española, si tenemos en cuenta que durante la época anterior había emprendido junto a escritores como Cela o Delibes la ardua labor de resucitar el género novelístico de su casi mortal letargo tras el paréntesis bélico. En la década de los 50 se mostrará decidido a trasladar este afán renovador también al medio cinematográfico, adaptando sus magníficas dotes de narrador a los mecanismos expresivos propios del séptimo arte a través de la redacción de varios guiones.

c) La aparición del Nuevo Cine Español (años 60 y 70, hasta el final de la dictadura): Una circunstancia histórica determinante jugará en favor del nacimiento de este nuevo grupo de cineastas: en 1962 Manuel Fraga Iribarne es nombrado Ministro de Información y Turismo, incorporando como Director general de Cinematografía y Teatro, dependiente del mismo, a García Escudero, conocedor de la industria del cine que pondrá en práctica toda una serie de medidas reformistas muy beneficiosas para todos.

Entre ellas, a finales de 1962 el antiguo Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) pasa a denominarse Escuela Oficial de Cinematografía como un deseo de evidenciar el impulso renovador que acababa de recibir dicho organismo con el nuevo nombramiento. Durante buena parte de la década de los 60, la EOC se convierte en el centro de formación de los profesionales

que constituirán el llamado “Nuevo Cine Español”, en respuesta a ese clima de ambición ideológica y cultural que se engendró en la España de esa década<sup>122</sup>.

De entre todos aquellos que forman parte de este grupo en los años 60 es obligado destacar la experiencia cinematográfica de hombres como Manuel Summers, quien durante los 60 supo dotar de un especial sentido de la poética narrativa a filmes como *Del rosa al amarillo* (1963); Mario Camus –*Los farsantes* (1963)- que se convertirá en un gran adaptador de novelas del cine español, género que comienza a proliferar especialmente a partir de los 70 y sobre el cual Torrente fijará su atención; Víctor Erice –*Los desafíos* (1969)-; Pedro Olea –*Días de viejo color* (1967)- y Carlos Saura, sin duda alguna el más relevante de cuantos conforman su generación, que consigue admirables realizaciones durante esta década y la siguiente: *La caza* (1965); *Peppermint frappé* (1967). Este grupo de cineastas será protagonista de una progresiva transformación del medio filmico que culmina con la llegada de la democracia.

Indudablemente la enorme trascendencia de los acontecimientos políticos y sociales vividos en España durante el comienzo de esta nueva etapa de transición (1975-años 80) determinó la configuración de un ideario cinematográfico diferente. Este hecho, sin embargo, no implicó de manera inmediata una mejora considerable de la situación industrial ni un cambio radical en los índices de calidad artística del cine español, sino sólo una mayor libertad creadora gracias a la cual fue posible, ya en los albores de los 80, la producción de filmes cualitativamente estimables.

---

<sup>122</sup> Sobre el contexto histórico que rodeó el nacimiento de este grupo puede consultarse Zunzunegui (2002a: 103-105).



No obstante, este mayor índice de permisividad tendrá también su lado oscuro, potenciando el nacimiento de una subespecie de la ya tratada comedia española, que, cediendo parte de su comicidad en favor de un erotismo vulgar y fácil, se materializará en un copioso número de películas con intenciones eminentemente comerciales que se englobarán dentro del llamado “cine del destape”. Como indiscutible especialista del género destaca Mariano Ozores, pero también otros realizadores que durante el régimen habían colaborado eficazmente dentro de lo que hemos dado en llamar el cine oficial del franquismo: Sáenz de Heredia, Antonio del Real, Rafael Gil e incluso el propio Nieves Conde. Este hecho, además de otros aspectos del nuevo concepto de comedia española, será duramente criticado por Torrente Ballester en un artículo periodístico que dedica a esta nueva faceta fílmica de un director español, que podría ser Nieves Conde, sobre el que luego volveremos.

Aunque Torrente vivió hasta el año 99, su labor eventual como crítico cinematográfico desde algunos de sus artículos periodísticos de opinión alcanza fundamentalmente, como veremos, hasta el fin de la transición, a principios de los ochenta.

### **3.2. Guiones cinematográficos.**

Coincidiendo con los inicios de su carrera novelística, Torrente Ballester se dedicó también a la redacción de varios guiones cinematográficos que fueron llevados a la gran pantalla entre 1949 y 1953.

Pese a ello, el propio don Gonzalo nunca se consideró un profesional del cine, un guionista propiamente dicho y reducía su actividad en esta industria a la redacción de dos guiones *-bueno, guionista... yo escribí dos guiones, uno bueno y otro malo, y*

*ambos fueron casualidades, es decir, que no tuve ocasión de decir me voy a profesionalizar en el guión, no. Fueron dos episodios* (Suardíaz Espejo, 1996:101)-. Pero lo cierto es que su incursión en esta industria fue más importante y más amplia de lo que él la juzgó.

Su primera participación en el cine se produce a finales de la década de los cuarenta, con *Llegada de noche*, de 1949. Se trata de una transposición fílmica basada en una obra del alemán Hans Rothe que tuvo una curiosa génesis, al igual que el propio filme. El texto original fue un drama de radioteatro que data de 1935 y lleva por título *Verwhte Spüren –Huellas borradas*, en español- que el mismo autor transformó posteriormente en novela, cambiando el título a *Ankunft bei Nacht – Llegada de noche*-. Entre 1940 y 1947 Hans Rothe residió en España, tras huir de Alemania hacia París en 1934, y en nuestro país publicó la versión castellana de la novela (Ed. Hyma, Barcelona, 1946), utilizada como base para el film de Nieves Conde, quien modificó el lugar de la acción, situándola en Sevilla, mientras el original se desarrollaba en la Exposición Universal parisina de 1867<sup>123</sup>.

La película formaría parte, según Augusto M. Torres (1999: 590), de una trilogía que supone el debut como realizador de Nieves Conde completada por sus dos anteriores filmes *Senda ignorada* (1946) y *Angustia* (1947), que tendrían en común su género, el filme de intriga. Sin embargo, el propio director segoviano recientemente fallecido, excluye de este grupo de películas policíacas a *Llegada de noche*<sup>124</sup>. La razón más probable es que se trataba de una película de encargo que ya

---

<sup>123</sup> Para los datos sobre el texto original de Hans Rothe puede consultarse Téllez, 2003: 69, nota 2.

<sup>124</sup> En el volumen de Antonio Castro (1974: 263) sobre el cine español, Nieves Conde afirma que *Senda ignorada* y *Angustia* responden a una temática que me ha interesado mucho mantener a lo

había sido realizada anteriormente<sup>125</sup>, Nieves Conde nunca creyó especialmente en ella, aunque intentó obtener el mejor resultado posible de aquel proyecto.

De hecho, Torrente Ballester se hizo cargo de la redacción de los diálogos de la desaparecida película en un intento de mejorar el guión original realizado por Carlos Blanco. El guionista asturiano, que ya había trabajado anteriormente en otras transposiciones filmicas –*Cuando llegue la noche* de Joaquín Calvo Sotelo (Jerónimo Mihura, 1946); *Las aguas bajan negras* de Palacio Valdés (Sáenz de Heredia, 1948)– sólo figura en la ficha técnica de *Llegada de noche* como responsable de la adaptación, mientras que a cargo del guión aparecen Antonio Pérez Sánchez y José Antonio Nieves Conde, quedando don Gonzalo como responsable de los diálogos. Como se deduce del testimonio de Nieves Conde, se trató de un trabajo por etapas, en el que cada nuevo guionista intentó pulir las imperfecciones más sobresalientes de la versión anterior:

*Leí el guión y no me gustó: era barroco, retorcido muy retórico. Carlos Blanco, que ya había cobrado, lo dio por terminado. Con Antonio Pérez Sánchez hicimos un guión casi nuevo, aprovechando algunas cosas, pero cambiando sobre todo el lenguaje. Pero como tampoco quedé satisfecho, le pedí a Gonzalo Torrente Ballester, a quien había conocido no hacía mucho, que me ayudara a arreglar los diálogos (Llinás, 1995: 66).*

---

*largo de mi carrera: el film de intriga*, lo que deja fuera del grupo a *Llegada de noche*, contradiciendo así la propuesta de trilogía policiaca planteada por Augusto M. Torres.

<sup>125</sup> Así se deduce del propio testimonio de Nieves Conde en el libro de Llinás (1995: 66): *Fue una historia muy desgraciada porque se pretendió copiar algo que ya estaba hecho, y bien. Me llamó Norberto Soliño (...). Le dije a Soliño que me parecía que no tenía mucho sentido repetir una historia que ya se había hecho recientemente (...), pero tampoco me sobraba el trabajo, y acepté.* Siguiendo con la información proporcionada por Téllez (2003: 69, nota 2) a este respecto, que hemos contrastado debidamente, la primera versión alemana del texto de Hans Rothe –*Verwehte Spuren*– ya había sido llevada a la pantalla en 1938 por Veit Harlan –coguionista junto a Thea von Harbou– y con Kristina Söderbaum como protagonista. El filme se estrenó en España en 1941 con el mismo título en español, *Huellas borradas*, y la temporada siguiente la obra teatral de partida subió al escenario del madrileño teatro María Guerrero con ese mismo título, cuatro años antes de la edición española de la novela, ya con el posterior de *Llegada de noche*, adoptado también en el filme. Por tanto, en la cita anterior, Nieves Conde podía estar refiriéndose tanto al filme como a la obra teatral, ambas basadas en la primera versión del texto teatral. Como novedad, la cinta de Nieves Conde tomó como punto de partida la novela.

Parece lógico, por tanto, que el propio Torrente no considere este guión como suyo. También el rodaje en sí estuvo plagado de vicisitudes. Finalmente, el filme se estrenó en Madrid el 26 de diciembre de 1949. En la actualidad, sin embargo, no se conserva copia alguna de la película, por lo que no es posible rastrear ninguna huella de escritura torrentiana en el texto filmico, aunque es fácil deducir que, dada la preferencia del escritor ferrolano por las escenas dialogadas en novelas sucesivas como *LGS*, su tarea como adaptador de diálogos en este y sucesivos trabajos sí marcó de forma evidente su escritura novelística.

Un año más tarde y tras el memorable estreno de *Balarrasa* (1950), uno de los grandes éxitos del cine español de la posguerra que mezclaba con cierta habilidad una historia bélica con otra religiosa y que condicionó la existencia del cine político-religioso en la década de los 50 (Torres, 1999: 92), Nieves Conde emprende un nuevo proyecto en el que vuelve a solicitar la colaboración de Torrente Ballester<sup>126</sup>. Se trata, de nuevo, de una transposición de una pieza teatral –*La estrella de Sevilla*–, atribuida a Lope de Vega y escrita en la segunda mitad del siglo XVI<sup>127</sup>.

Antes de emprender el rodaje, el guión es enviado a la censura para su pertinente revisión. Aunque algún censor califica el proyecto de vistoso y *de gran interés cinematográfico y dramático*, con un argumento *bien dialogado y desarrollado*, es considerado *absurdo y contradictorio* por otros<sup>128</sup>, quienes aconsejan su prohibición, que finalmente se hará efectiva. Algunas expresiones

---

<sup>126</sup> La noticia sobre la existencia de este guión nos la facilitan Riambau y Torreiro (1998: 547) quienes, refiriéndose a Torrente Ballester, indican: *su actividad como guionista podría haberse ampliado a una adaptación de La estrella de Sevilla de Lope de Vega si la censura no la hubiese prohibido durante los años 50*.

<sup>127</sup> Lo más probable es que esta pieza dramática sea de Andrés de Claramonte

<sup>128</sup> Archivo del Ministerio de Cultura. *La estrella de Sevilla*. Exp. 49. C/13.110

procaces de los diálogos y los amores viciosos del rey y otros personajes envilecidos son, según los informes de la censura, *aspectos que sitúan a este guión completamente fuera de lugar entre las películas serias y dignas que deben constituir el cine español*, mientras para Nieves Conde la prohibición se debió al carácter antimonárquico de la historia (Vázquez Aneiros, 2002: 58). En cualquier caso, el guión que constituyó la segunda participación de don Gonzalo en labores guionísticas, no llegó a rodarse lo cual no quiere decir que no sirviese igualmente para afianzar aún más su escritura cinematográfica y su actividad como autor de “adaptaciones” literarias.

De hecho, a pesar de verse obligado a desarrollar su actividad filmica en un contexto tan adverso para la creatividad, un año después de este proyecto fracasado, Torrente Ballester redactará el más aclamado de sus guiones que, sorprendentemente, sí logró pasar la férrea censura, dando como resultado uno de los filmes más emblemáticos de la década de los cincuenta: *Surcos*.

El primer punto que conviene esclarecer es el grado de participación del escritor ferrolano en el guión original de la película. De acuerdo con los títulos de crédito, una vez más, don Gonzalo figura, junto a la productora Natividad Zaro, como responsable de los diálogos y de la adaptación del argumento original, procedente de una idea de Eugenio Montes, esposo de esta última, mientras que Nieves Conde aparece como autor del guión técnico.

En el volumen de Francisco Llinás (1995: 79) sobre el realizador segoviano, éste expone su propia versión sobre el origen del argumento inicial del filme: *Felipe Gerely (...) me presentó un relato de unas veinte hojas de contenido sainetesco. La*

autora era Natividad Zaro y también figuraba Eugenio Montes. Me gustó la historia, y las posibilidades que aportaba. Pedí libertad absoluta para poder desarrollarla (...). Natividad fue muy correcta durante el rodaje, no intentó tocar nada, pero no me extraña que no siguiera colaborando conmigo, la comprendo. Su testimonio deja claro, por tanto, que la verdadera autora del breve argumento era Natividad Zaro, mientras su marido sólo firmaba casi simbólicamente la historia<sup>129</sup> que, en todo caso, se modificó por completo, una vez en manos de Nieves Conde y Torrente Ballester, aunque sigue sin aclarar qué papel desempeñó cada uno en la redacción del guión del filme.

Pocos años después y posiblemente basándose, entre otras, en la fuente recién citada, Imanol Zumalde (1997: 295), confirma a Natividad Zaro como única autora de la idea original<sup>130</sup>, mientras asigna a don Gonzalo la función de asistente del guionista de la película, Nieves Conde: *A la vista de las posibilidades del material,*

---

<sup>129</sup> Antes de dar comienzo el filme, se sobreimprime a la imagen de las vías del tren el siguiente fragmento firmado por Eugenio Montes a modo de prólogo de la historia que se desarrollará a continuación:

*Hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas.*

*Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos, que han perdido el campo y han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo.*

Parece poco probable, por tanto, que este fragmento saliese de la pluma de Eugenio Montes, sino, como acabamos de ver, de la de su esposa, Natividad Zaro, tratándose de la idea original de la que partió Nieves Conde, según su propio testimonio, que, en lugar de ocupar escasamente veinte hojas holandesas, abarcaría menos de diez líneas.

<sup>130</sup> Por el contrario, José Enrique Monterde (Boreau, 1998: 843) y Augusto M. Torres (1999: 794) se mantienen fieles a la información facilitada por los títulos de crédito, considerando a Eugenio Montes responsable del argumento original, aunque sobre la procedencia de ese argumento cada uno ofrece una versión distinta. Mientras para Monterde está *inspirado en una serie de artículos de Eugenio Montes sobre la emigración a la ciudad*, Torres afirma que *preocupados algunos ministros del general Franco por el cada vez mayor éxodo del campo a la ciudad y convencidos de la gran influencia que el cine tiene sobre la población, deciden hacer una película que muestre los peligros que encierra la ciudad para la gente del campo, encargan un argumento al escritor falangista Eugenio Montes*. La ausencia de fuentes que corroboren estas afirmaciones, así como la disparidad de las dos versiones nos impide aceptar estas propuestas como válidas.

*Nieves Conde hizo suyo el proyecto y, asistido por Torrente Ballester, completó el guión.*

Contradiendo por completo todo lo anterior, Paz Gago (2000: 121-122) proclama a Torrente Ballester como único autor del guión e incluso de la idea original de *Surcos*. Por un lado, descarta a la *curiosa pareja* formada por Eugenio Montes y Natividad Zaro como autores de la idea original porque *sólo con saber que era ella la Presidenta de la Productora que había asumido la película, Atenea Films S.L., nos damos cuenta del oportunismo de Nieves Conde al incluirla gratuitamente en los títulos de crédito, así como a Eugenio Montes, a quien en modo alguno se debe la idea original, tan alejada de sus preocupaciones diplomáticas*. Paz Gago apoya, además, esta tesis con la información facilitada por Riambau y Torreiro (1998: 531 y 573) y adjudicada a Nieves Conde donde se cita como responsable del argumento al periodista y guionista asturiano Manuel Suárez Caso, aunque sin determinar la procedencia de tal testimonio.

Del mismo modo que resulta evidente que la atribución de la idea original a Eugenio Montes fue meramente figurativa, la ausencia de fuentes directas que confirmen la participación de Suárez Caso en la génesis de la historia desarrollada en *Surcos* nos impide incluir su nombre en la nómina de guionistas participantes, resultando así Natividad Zaro principal responsable de la idea original.

Por otro lado, y basándose en la siguiente declaración realizada por el propio don Gonzalo en su sección habitual del *ABC* (Torrente, 1986: 458): *poca gente sabe que yo soy el autor único del guión de Surcos, aunque en los títulos de crédito se asegure otra cosa*, el crítico gallego considera a Torrente Ballester como único responsable de la redacción del guión del filme.

Dada la casi excesiva humildad y sinceridad que durante toda su vida caracterizó al autor de *La saga/fuga de J.B.*, no hay motivo alguno para dudar de la veracidad de semejante confesión. No obstante, si bien la *escritura* del guión corrió enteramente a cargo de Torrente Ballester, también parece probable que Nieves Conde participase en las labores guionísticas con su conocimiento técnico del medio, donde posiblemente el escritor ferrolano necesitaba asesoramiento, sugiriendo cambios o perfeccionando la eficacia fílmica de algunas escenas, ejerciendo, en definitiva, de supervisor técnico del guión, en consonancia con los títulos de crédito. Una reciente entrevista al director (Castro de Paz y Pérez Perucha, 2003: 143) confirma nuestra hipótesis: *Entre los dos discutíamos cada situación. Era una especie de coescritura. Él tenía en la palabra más importancia que yo, pero yo era el director y le iba corrigiendo y marcando por dónde ir. La película se rodó sobre la tercera versión del guión, pero incluso aquí corregíamos y modificábamos cosas*<sup>131</sup>.

Además de los cambios realizados en el guión a raíz de las sugerencias hechas por Nieves Conde a don Gonzalo, fue necesario modificar de nuevo la historia tras su paso por la censura. Como en el caso de *La estrella de Sevilla*, *Surcos en el asfalto*, título con que el guión se entregó a la censura cosechó opiniones muy diversas. De un lado, el bando encabezado por José María García Escudero catalogó la película como *técnica, artística y moralmente excepcional*<sup>132</sup>, y del otro, aquellos que, al abrigo del vocal eclesiástico, el Reverendo Padre Antonio Grau Planas, la estimaron como *pura inmoralidad, susceptible de ser prohibida sin posibilidad de arreglo*. Si bien, en este caso la recomendación no surtió el efecto buscado, se

---

<sup>131</sup> Aunque podría detectarse cierto afán de superioridad por parte del realizador segoviano, el hecho de que use constantemente la primera persona del plural, prueba que don Gonzalo llevó la voz cantante en la redacción del guión, pues no lo excluye en ningún momento, mientras que Nieves Conde habría ejercido de asesor dada su experiencia como director.

<sup>132</sup> Archivo del Ministerio de Cultura. *Surcos en el asfalto* Exp. nº 10.634.



impuso la reforma de la última escena, en la que originalmente se perfilaba un final cíclico y abiertamente más sombrío<sup>133</sup>, el entusiasmo manifestado por parte de los primeros, provocó que se proclamase al filme de “Interés Nacional”. Tal decisión le costaría el puesto a García Escudero, máximo responsable de la recientemente creada Dirección General de Cinematografía, que prefirió conceder tal distinción a *Surcos* en detrimento de una obra oficialista como *Alba de América*, de Juan de Orduña (Borau, 1998: 843).

Centrando ya la atención en el filme en sí, conviene situarlo dentro del contexto cinematográfico en el que surge. Como señalábamos al comienzo de este capítulo, dentro del cine español de los años 50, destacó un determinado grupo de cineastas, influidos más o menos directamente por el neorrealismo italiano, del que salieron filmes de directores como Mur Oti, Neville o Berlanga con cierto tono de denuncia social, aunque sin dejar de estar sometidos al poder restrictivo de la censura imperante entonces, que consiguieron, en cierta medida, eludir.

Como señala Paz Gago (2001b: 140), *el año 1950 supone un momento de indiscutible inflexión en la historia del cine español de postguerra, hasta entonces acartonado y mediocre; al año siguiente se realizan tres filmes esenciales de jóvenes realizadores: Día tras día de Antonio del Amo, Esa pareja feliz de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem y el que nos ocupa Surcos, de Nieves Conde, que significan la gran renovación de nuestro cine, impulsada por un Edgar Neville original y heterodoxo.*

Algunos críticos como Paz Gago (2000 y 2001b), Jaime Pena (2000) y Castro de Paz (2000a) han dado muestras evidentes de que *Surcos* pertenece a la vertiente

---

<sup>133</sup> En el guión original, la familia Pérez, tras perder uno de sus miembros y decidir volver al campo, se cruza en la estación de Atocha con otra familia de campesinos que llega a Madrid en busca de fortuna.

neorrealista del cine español de los años 50 -impresión de realidad, ambientación popular, uso de motivos visuales de tipo simbólico, evidente tono crítico...-, mientras que otros como Montiel Mues (2000: 51-55) hacen derivar el filme de Nieves Conde de la vertiente filmica conocida como cine negro norteamericano a través de un análisis de sus rasgos de esperpentización, más típicos de este tipo de películas que de los filmes neorrealistas italianos.

En líneas generales, el filme relata las peripecias de una familia campesina de Salamanca que llega a Madrid donde espera mejorar sus condiciones de vida. Una vez allí, cada uno de sus miembros sufre estrepitosos y sucesivos fracasos, que culminan con la muerte del hijo mayor, suceso que sirve al padre para tomar la decisión de regresar al pueblo. Además del ensalzamiento de una serie de valores tradicionales -menosprecio de corte y alabanza de aldea- y machistas -la necesaria autoridad del cabeza de familia, de la castidad de la mujer soltera...-, debemos destacar la presencia explícita, apuntada ya por Castro de Paz (2000a: 44), de cuestiones como la escasez de vivienda, el paro, la prostitución, el estraperlo o la inmigración interior que obligaron al director y guionista a modificar parte de la película por motivos de censura, lo que también constituye una prueba de su contenido crítico.

Además del argumento, hay una serie de escenas concretas que relacionan al filme de Nieves Conde con el neorrealismo italiano. La escena de la fundición, en la que Manuel Pérez, el padre, que intenta transmitirnos la atmósfera de trabajo agobiante y claustrofóbica en la que se ve sumido el personaje establece vínculos temáticos y formales con la filmografía rosselliniana, en concreto, con la escena de la fábrica de *Europa 51*, del mismo modo que el episodio en el que unos críos le roban

la camisa que Manolo, el hijo, ha dejado a secar en un edificio en ruinas mientras hace cola delante del cuartel en espera de su ración de comida, recuerda el episodio napolitano de *Paisá* (1946) (Zumalde, 1997: 296). Por último, la mención directa, dentro del propio filme a esta modalidad de cine europeo entonces en boga, cuando el personaje de don Roque, *el Chamberlain*, tras escuchar la petición de que la lleve al cine a ver “una psicológica”, contesta: *ahora lo que está de moda son las neorrealistas*, describiéndolas como un cine centrado en *problemas sociales y gentes de barrio*, confirma la conexión, explícita y metatextual aquí, con este género cinematográfico italiano.

En otro orden de cosas, el mismo Nieves Conde refleja, en sus recuerdos sobre el rodaje del filme (Llinás, 1995), la tendencia cinematográfica realista que lo marcó, intentado, como los realizadores italianos más pioneros (véase nota 125), conseguir la mayor impresión de realidad posible:

*Durante días y días nos dedicamos a recorrer los barrios de Madrid y reunimos una gran colección de fotos, que visualizan los lugares, la atmósfera, el ambiente, los tipos que luego plasmáramos en el film (...). Compramos el vestuario en vivo y, tras desinfectarlo, vestimos con él a los actores de la película. Rodamos en sonido directo en los exteriores siempre que fue posible (...). Yo quería rodar Surcos en decorados naturales y si utilizamos en parte el estudio fue por conseguir un mayor realismo (...). Nuestra obsesión era que todo resultara real, real artístico, naturalmente (...). Surcos es, a su vez, un documental sobre un Madrid de los años cincuenta.*

Por todo ello, creemos que en el filme del que Torrente Ballester se considera único guionista la influencia del neorrealismo italiano está mucho más presente que la de cualquier otro género cinematográfico.

No es éste, sin embargo, el único modelo intertextual al que remite *Surcos*. De hecho, cuando en alguna ocasión se preguntó a Nieves Conde (Llinás, 1995) sobre los modelos textuales que inspiraron su película, en lugar de referirse a textos

filmicos del neorrealismo italiano, señaló que su punto de partida había sido principalmente Cervantes y también, de algún modo, la literatura de Baroja y Arniches. Esta referencia a la literatura cervantina, lejos de extrañar, resulta lógica siendo como fue Torrente Ballester, cervantista por excelencia, el autor del guión del filme.

A pesar de no tratarse de una historia enteramente original, por encontrarse éste sujeto a las ideas y propuestas del realizador segoviano, es posible detectar en el guión rasgos característicos y específicos de la narrativa torrentiana, relacionados o no con su vena cervantista.

Tal es el caso de la escena antes mencionada en la que se alude directamente al neorrealismo italiano. La presencia de ciertas características cinematográficas procedentes de esta corriente artística pueden atribuirse más al realizador y a su plan de rodaje que al propio Torrente Ballester, que siempre huyó de limitarse a repetir modelos literarios existentes y pasajeros, creando su propio estilo renovador basado en los grandes clásicos. De hecho, como si del propio Cervantes se tratase, introduce un guiño metaficcional de tono evidentemente irónico a través del cual pone en evidencia el carácter efímero de la mayoría de subgéneros filmicos (y literarios). La amante del *Chamberlain* está cansada de estar encerrada en casa, esperando las visitas esporádicas de su amante, por lo que le obliga a llevarla al cine y, con tal motivo, salir a dar una vuelta. Propone ir a ver una *psicológica*, posiblemente como la última vez que acudió al cine, pero su amante le corrige puntualizando que *ahora lo que se lleva son las neorrealistas*. La ironía del escritor gallego asoma, sin ninguna duda, en este comentario metacinematográfico que encuentra múltiples correspondencias a lo largo de toda su novelística, como vimos en su momento.

Ya de vuelta en casa, la amante del *Chamberlain* no entiende la necesidad de esos filmes por *sacar a la luz las miserias, ¡con lo bonita que es la vida de los millonarios!*. Aparece así otra constante de los personajes femeninos torrentianos, procedente de nuevo de Cervantes: el deseo de escapar de la realidad circundante a través de la ficción que se proyecta en la pantalla, que volveremos a encontrar de nuevo y de manera recurrente en *LGS*, como veremos al analizar la presencia del cine en la trilogía.

Otro tanto sucede con la aparición de un objeto que también se asocia con el ansia de algunos personajes femeninos por ser otras y que, a su vez, puede ser considerado un elemento de raíz cinematográfica<sup>134</sup> : el espejo. Tras marcharse el *Chamberlain* y su amante al cine, Tonia, que trabaja de sirvienta en la casa, empieza a recoger la habitación y la ropa de su señorita, pero no puede resistir la tentación de probarse algunas de sus cosas: la bata, las medias de cristal, e, incluso, la larga boquilla en la que fuma mientras espera la visita de don Roque. Tonia, se mira, recreándose, en el espejo, mientras hace poses fingiendo y queriendo ser la dueña de tales prendas.



---

<sup>134</sup> Sobre el valor cinematográfico del espejo puede consultarse a Paz Gago, 2001b.



La escena funciona, además, como una prolepsis pues, para su desgracia, no mucho tiempo después Tonia acabará ocupando el lugar de *querida* del *Chamberlain*.

Esa asociación de objetos y/o espacios con determinados personajes es, como en el caso de la amante de don Roque, también algo típico de la narrativa torrentiana presente, entre otras obras, en *LGS*. Otros ejemplos en este filme lo constituyen el paraguas del *Chamberlain* que le acompaña siempre, como él mismo le declara a la Tonia, *para adornar, como quien dice, además que da personalidad* y que, como el bastón de Paquito el Relojero, es también un arma para amenazar a sus subordinados o la cocina a donde se ve condenado por sus sucesivos fracasos Manuel padre y que, dentro de la ideología patriarcal sobre la cual se sustenta el filme, se convierte en un símbolo de su pérdida de autoridad.

Por todo ello *Surcos* es, además de una de las películas más originales y renovadoras de la década de los cincuenta, un ejemplo claro de escritura torrentiana, pues en ella están presentes motivos y modelos narrativos característicos de su obra literaria, no en vano fue don Gonzalo el principal artífice de su guión cinematográfico.

Aunque estrenada en 1952, en 1950 se había puesto en funcionamiento un proyecto cinematográfico que reunió a un grupo de directores del cine español cada uno de los cuales se encargó de la realización de un episodio de los cuatro que constituían la historia narrada en *El cerco del diablo*, correspondientes a las sucesivas oportunidades de salvación o condena que un demonio y un ángel le ofrecen a un hombre herido gravemente tras cometer un atraco. De este modo, Edgar Neville, Arturo Ruiz Castillo, Antonio del amo y José Antonio Nieves Conde se hicieron cargo respectivamente del *Episodio del tren*, *Episodio del cafetín*, *Episodio de la venta* y *Episodio del pescador*, para lo cual cada uno de ellos recurrió a un

guionista distinto, en concreto, José Antonio Pérez Torreblanca, Gumersindo Montes Agudo, Camilo José Cela y Gonzalo Torrente Ballester.

De nuevo, se trataba de una película por encargo, que no despierta demasiado interés en el realizador segoviano, aunque, nuevamente decide contar con don Gonzalo para mejorar, en la medida de lo posible, el guión original: *me llamaron para que hiciera un sketch. Leí el guión y no me gustó nada. Le di el texto a Torrente, que coincidió conmigo en que era muy malo y lo rehizo casi enteramente. Ni siquiera llegué a ver la película. Me limité, en el montaje, a peinar la película* (Castro, 1974: 60).

A lo poco atractivo del proyecto, hay que sumarle las dificultades surgidas durante el rodaje, que retrasaron el estreno de la película hasta dos años. Aunque el filme obtuvo su permiso de rodaje el 6 de mayo de 1949 con el título provisional de *Alma cercada*, se estrena en agosto de 1952 en el cine Callao de Madrid con el nombre definitivo de *El cerco del diablo*. Siguiendo a Vázquez Aneiros (2002: 72-72), la respuesta a este retraso parece encontrarse en la reclamación de una deuda impagada a la productora del filme, Guadalupe S. L., que ocasionó el embargo de la película. *Alma cercada* será entonces vendida en pública subasta para sufragar la deuda y adquirida por don José González del Ángel, quien cederá sus derechos a la productora CICOSA el 4 de mayo de 1951. A comienzos de 1952, esta productora obtiene la autorización para cambiar el título original por *El cerco del diablo*, procediendo a su estreno en agosto de ese mismo año.

Estos avatares unidos al hecho de tratarse de una película por sketches, explican las críticas negativas que el filme suscitó en su momento (Vázquez Aneiros, 2002: 201, nota 61), tachándola de confusa y mal hilvanada.



Su posterior desaparición, nos impide cualquier tipo de análisis en la actualidad, aunque, debido a la brevedad de la intervención torrentiana, no es de esperar que asomase de forma evidente en el guión su personalidad literaria.

Tras el polémico éxito de *Surcos*, Nieves Conde pasó algunas estrecheces laborales. Según sus propias palabras (Llinás, 1995: 84), la película *me cerró puertas, hubo productores que tras felicitarme externamente no hicieron nada por ofrecerme trabajo y tardé cerca de dos en volver a rodar*. Durante un tiempo, todos los proyectos que inicia, no acaban de salir adelante. Tal es el caso de la siguiente colaboración de Nieves Conde con Torrente Ballester. Ambos preparan un guión basado en la obra de Concha Espina *El metal de los muertos* (1920), fiel reflejo de la mísera existencia de una población minera en la zona de Riotinto que planea y realiza una huelga justa, pero que, dado lo espinoso del tema y de la situación del realizador, no fue aceptado por la censura.

Ante tal situación, en 1953 realizador y guionista *se vieron abocados a elegir a ciegas una obra teatral de José María Pemán, todavía no estrenada y titulada La luz de víspera, para canalizar las necesidades inversoras de Manuel Torres*<sup>135</sup> (...) *con el objetivo de dar salida a fondos que provenían, nada más y nada menos que de la orden de los frailes agustinos (...). Además, CIFESA, que ya había usufructuado el éxito de Balarrasa, iba a actuar como distribuidora* (Zunzunegui, 2002b: 81). El resultado fue *Rebeldía*, una coproducción hispano-alemana que, en su momento, contó con escaso éxito de crítica y público, pero que hoy en día es considerada interesante por lo insólito de su planteamiento en aquella época (Paz Gago 2001:

---

<sup>135</sup> Productor, guionista y director. A finales de 1952 llega a Madrid y no tarda en fundar la empresa productora Osa Film (1953) por mediación del dueño de una marca valenciana de lanas bien relacionado con la orden de los frailes Agustinos (Borau, 1998: 862-863)

145; Téllez, 2003: 74; Zunzunegui, 2000: 62 y 2002b: 88) y eficaz por lo que a su hechura formal se refiere (Castro de Paz, 2000b: 68).

Si nos remitimos, una vez más, a los títulos de crédito, vemos que en el guión figuran de nuevo dos nombres, Torrente Ballester y Nieves Conde, quienes serían responsables respectivamente de los dos puntos de interés principales del filme: don Gonzalo del argumento y diálogos, es decir, del paso del texto teatral escrito a texto cinematográfico escrito y el realizador segoviano de la puesta en escena, en definitiva, del producto audiovisual final. Este es ya su cuarto filme como *pareja de hecho* y ese entendimiento profesional traspasa la pantalla en *Rebeldía*, aunque tras la cámara, aspectos menos artísticos relacionados con el dinero, hiciesen saltar chispas entre los dos (Castro, 1996: 62).

El proceso de escritura cinematográfica de la película corrió, por tanto, a cargo de Torrente Ballester y fue, sin lugar a dudas, intenso, dado que *su, mucho más libre, recreación fílmica de la obra teatral (y que la hace casi irreconocible) resulta crucial* (Téllez, 2003: 69). Este crítico y anteriormente Santos Zunzunegui (2002: 83-84) han indicado los cambios fundamentales operados por don Gonzalo en el proceso de transposición de la pieza teatral al guión cinematográfico, quien, procedió a reescribir su propia versión del drama antes de que éste llegase a estrenarse<sup>136</sup>.

Mientras que la acción principal de la pieza pemaniana supone una analepsis confesional de Mauricio Thor, su protagonista masculino, Torrente Ballester nos presenta una acción narrativa lineal, por lo cual el espectador será en todo momento

---

<sup>136</sup> Como indica Santos Zunzunegui (2002: 82), mientras la película terminó de producirse en 1953, el estreno de *La luz de vispera* no tuvo lugar hasta el 3 de diciembre de 1954 en el teatro Eslava de Valencia. Curiosamente, la obra de Pemán también se situaba en la estela de una obra anterior, en este caso una novela, como el propio autor nos hace saber en la edición impresa de la obra: *Cartas de una desconocida*, de Stephan Zweig (Pemán, J. M., *La luz de vispera*, Madrid: Ediciones Alfíl, 1954).

consciente de quién ha efectuado el disparo de la bala alojada en el cráneo del escritor; aunque la identidad de éste ha cambiado de manera notable en el texto filmico. Se trata de Carlos Moragues, un novelista de éxito y prestigio social cuya obra ha sido condenada por el Vaticano, lo que redunda decisivamente en su éxito de ventas y en su vehemente apología anticlerical. En su vida se cruza Margarita quien, pese a conservar el mismo nombre que la protagonista pemaniana, ha pasado de florista a mujer caritativa que dedica su tiempo y escasos ahorros a ayudar a los más necesitados. El tercero en discordia que establece un triángulo inexistente en el drama y típicamente torrentiano es Federico Lanuza –en sustitución de Pedro- que ha evolucionado de simple criado hasta convertirse en secretario y amigo de Carlos, entregado no ya a la corrección estilística y gramatical de sus vacilantes párrafos, sino también al paralelo e incansable ejercicio de una áspera crítica moral sobre la temática de sus libros y sobre su conducta, en general, que le ha valido el sobrenombre de *Pepito Grillo* entre parte de la crítica especializada (Fernández Colorado, 2000 y Zunzunegui, 2000 y 2002).

Y es que no sólo este último personaje se ha convertido en una figura plana caracterizada a través de un único rasgo, -la moralidad, en este caso- sino que los dos protagonistas han sufrido idéntica transformación –Margarita representaría la gracia y Carlos el pecado-, con el fin de trasladar la tensión amorosa que suponía el hilo conductor principal en el drama pemaniano, de corte más donjuanesco, a un segundo plano, poniendo el acento, en su lugar, sobre el conflicto teológico creado por Torrente Ballester. Así las cosas, *Rebeldía* supone la transformación de un drama sentimental en un *drama teológico o sacramental* y uno de los pocos casos existentes

en el cine español de auto sacramental, en torno al matrimonio (Zunzunegui, 2000b: 59-60 y 2002: 83).

No obstante, éste no es un género ni un tema nuevo para don Gonzalo, quien en 1939 ya había obtenido el primer premio del concurso nacional de autos sacramentales con su segunda pieza teatral, *El casamiento engañoso*, sino que constituirá un motivo recurrente en su obra, pues, tras el replanteamiento de la cuestión llevado a cabo en *Rebeldía*, desarrollará en *Los gozos y las sombras* un triángulo amoroso donde nuevamente la figura femenina actúa como salvadora y determina los estados de pecado o gracia de los otros dos personajes. Como ya comentamos, en el caso de Clara Aldán, su función redentora está apoyada, dentro del propio texto novelístico, por la obra teológica del padre Hugo, que aludía a una salvación mutua del hombre y la mujer a través del matrimonio (véase nota 110). Del mismo modo, también en *Rebeldía*, Margarita, ojeando la Biblia, dará con una fórmula sintética proporcionada por San Pablo que encierra parte del discurso teológico de la película: *¿Qué sabes tú, mujer, si salvarás a tu marido?*

Por tanto, el desplazamiento argumental que se produce en el paso del drama al filme remite, sin duda alguna, al escritor ferrolano y a una serie de constantes de su narrativa, entre las que tampoco debemos olvidar el erotismo soterrado que envuelve a los tres personajes, el cual, si no resultó todo lo eficaz que debiera fue debido principalmente a la estricta e imperante represión al que estaban sometidos este tipo de contenidos en el cine de aquella época, así como a la mayor facilidad que tiene la narración novelística sobre la cinematográfica para insinuar una tensión sexual sin necesidad de mostrarla.

Todavía encontramos en *Rebeldía* un último elemento típicamente torrentiano al que ya había sacado rendimiento en anteriores trabajos cinematográficos: el espejo<sup>137</sup>. A través de este objeto metavisual, asistimos a la transformación progresiva y voluntaria de la apariencia andrógina inicial de Margarita en una mujer atractiva, objeto de miradas y deseos masculinos en tres momentos diferentes:

*La puesta en escena insiste una y otra vez en ese despojamiento: la primera vez simplemente se mira, sugestiva y coqueta; la segunda, ya con falda y zapatos de tacón, se regodea ante su doble, preguntándose si su imagen será capaz de llamar la atención de Carlos; la tercera –tras preferir ya el lujoso velero del renegado a la humilde barca de Miguel y lanzarse voluptuosa al agua, ofreciendo así nítidas sus marcadas curvas corporales al rudo pescador que la desea (...)-, en ropa interior, secándose tras su baño (Castro de Paz, 2000b: 70).*

Al afrontar un asunto que se nutre del enfrentamiento entre el bien y el mal, los efectos visuales de este tipo, así como, en general, el trabajo formal del filme cobra especial significación y está especialmente cuidado. Así, al inicio de la película Margarita se nos presenta con la imagen del mar, el movimiento continuo de la cámara, el exterior, frente a Carlos, a quien encontramos aislado en una colina, en un espacio interior e inmóvil, todo ello con la intención de caracterizar mediante contrastes la función respectiva de cada personaje<sup>138</sup>.

En concreto, existen dos elementos formales del filme que Torrente Ballester incorporará a su narrativa novelística con un rendimiento simbólico muy importante, como más adelante comprobaremos, similar al que obtienen en esta película de Nieves Conde: la iluminación y la banda sonora.

---

<sup>137</sup> La presencia de este objeto en el filme ha sido analizada por diversos críticos –Castro de Paz, 2000b: 70; Paz Gago, 2000b:145-146 y Téllez, 2003: 72- lo que pone de manifiesto su papel determinante en la transformación de Margarita.

<sup>138</sup> Para un análisis filmico de la primera escena de *Rebeldía* puede consultarse Castro de Paz, 2000b: 68 y Zunzunegui, 2000: 62 y 2002b: 88.

La luz, que curiosamente se halla en el título del texto teatral de partida, se ha transformado en un componente visual asociado con la protagonista femenina, a quien vemos por primera vez en un ambiente exterior del que emana una claridad que resalta su condición de benefactora, casi angelical. Pero Margarita, precisamente pretendiendo “iluminar” al escritor impío, caerá en sus brazos y será repudiada tras lograr su seducción, provocando en ella un rencor que le imposibilita volver a amarle. Por eso, cuando años después, siguiendo el consejo del capellán, decide sacrificar su vocación religiosa por salvar a Carlos casándose con él, el espectador asiste a una ceremonia envuelta en tinieblas, en una iglesia oscura y vacía, con ambos contrayentes vestidos de negro, poniendo en entredicho de modo radical toda la operación ideológica que le ha precedido y que le justifica y le sustenta (Téllez, 2003: 71- 73).

Por otro lado, también la partitura que para *Rebeldía* compuso Miguel Asíns Arbó en su primer trabajo para el cine ayuda a subrayar la dimensión abstracta y simbólica del filme en prácticamente todos los niveles de su concepción, como se encarga de demostrar José Luis Téllez (2003: 74) en su análisis sobre este elemento cinematográfico:

*Se trata de una especie de vals-musette en estilo francés que ha impregnado ampliamente el film desde todos los rincones sintagmáticos posibles: como música diegética emanada de un disco o de una radio (en el instante crucial en que Carlos besa a Margarita por vez primera a bordo de su barca), como evocación metafórica de esa misma mujer perdida (cuando Germaine muestra el retrato a Carlos, con el ángel que la representa en el ángulo superior) o asociada a otros momentos en los que reaparece revestida con diferentes ropajes instrumentales (...). Pero, y toda vez que ese regreso se efectúa siempre en fa sostenido menor, la melodía, (...) implica una metáfora y, con ella, una impregnación emotiva que se remite a su propio código interno: la (...) resonancia de una insatisfacción angélica (...) que, más allá de la reflexión doctrinal y teológica que distribuye la geografía ideológica del texto, es la verdadera protagonista de este film enigmático y admirable.*

Por todo ello, aunque *Rebeldía* no gozó de mucho éxito en su momento y fue rápidamente olvidada, supone una referencia esencial tanto en la presencia de elementos característicos de la narrativa torrentiana como en el rendimiento que el escritor conseguirá sacar en su obra novelística posterior de una serie de elementos de naturaleza cinematográfica.

Poco después de este filme, y sin estar sujeto a ningún tipo de encargo, escribe otro guión *sensacional* en palabras de Nieves Conde, basado en la obra *El maestrante* de Palacio Valdés. Ésta será el último proyecto y *Rebeldía* la última colaboración entre director y guionista (Vázquez Aneiros, 2002: 77-78).

### 3.3. Crítica cinematográfica.

La última manifestación específica de escritura cinematográfica torrentiana más o menos continuada tiene lugar a partir de mediados de los setenta y constituye una prueba irrefutable del permanente contacto que unió al escritor ferrolano con este medio. Primero Torrente pasó de ser espectador a guionista y de ahí, durante unos años –mediados de los 50-mediados de los 70-, volvió a conformarse con sentarse frente a la pantalla en el patio de butacas, hasta que, debido principalmente a sus problemas de vista y a la baja calidad de los filmes de estos años, don Gonzalo abandona el contacto directo con el cine, y como él mismo indica en varias ocasiones a lo largo de sus artículos periodísticos, convierte esta actividad en algo totalmente esporádico : *suelo ir al cine una vez al año y no más* (Torrente, 1992a: 15).

Sin embargo, nuestro escritor no se resiste a dar por terminada una relación de tantos años y busca una nueva actividad tanto o más fructífera que la anterior,

practicada ya desde años atrás<sup>139</sup>, que lo liga de un modo más pasivo pero también más reflexivo al mundo cinematográfico: la crítica periodística.

De esta forma, don Gonzalo continuará demostrando su interés y conocimiento del séptimo arte de antes y de entonces. Se trata de artículos o fragmentos de artículos en los que comenta filmes de actualidad o recuerda clásicos que visionó años atrás, probando con ellos un atento seguimiento de las principales novedades del momento así como un amplio conocimiento y antiguo interés por la historia cinematográfica.

Desde su plena madurez literaria -en el 72 publica *La saga/fuga de J.B.*- Torrente hará un repaso personal de los momentos, filmes o aspectos más destacables del cine de su época, que, en muchos aspectos, ayudará a completar, desde una perspectiva totalmente subjetiva, las líneas generales del panorama cinematográfico español trazadas al comienzo de este capítulo. Por otro lado, todavía más interesante, también mostrará la coherencia ideológica y estética que caracterizó su pensamiento al ensalzar o criticar en diversos filmes el mismo tipo de aspectos que consideraría dignos de elogio o condena en una novela.

En este sentido, el contenido e ideas fundamentales que registran estos textos de crítica cinematográfica nos permitirán conocer con mayor detenimiento la relación de Torrente con el cine<sup>140</sup> a lo largo de su vida, su proceso de formación

---

<sup>139</sup> Torrente Ballester había dedicado con anterioridad algunos artículos periodísticos y alguna página de sus diarios de trabajo a reflexionar sobre cuestiones directamente relacionadas con el séptimo arte. Vázquez Aneiros (2002) recoge en su estudio sobre Torrente y el cine una serie de textos periodísticos pertenecientes a publicaciones distintas y con diferente cronología. La mayor parte pertenecen a *Cotufas en el golfo* y *Torre del aire*, es decir, a las recopilaciones de las colaboraciones periodísticas torrentianas para el *ABC* e *Informaciones* respectivamente, escritos a partir de mediados de los 70, pero esta investigadora también recopiló artículos anteriores a esos años, algunos de fechas muy tempranas, pertenecientes fundamentalmente a *Arriba*, *Faro de Vigo* y *Cuadernos de un vate vago* (vid. páginas 141-158).

<sup>140</sup> La información correspondiente a este apartado de nuestro análisis nos la proporciona el propio Torrente a través de artículos redactados fundamentalmente durante los años 70 y 80 recogidos en



cultural con este medio, y, sobre todo, establecer su escala de valores básica a la hora de comentar un filme para determinar si contradice o, por el contrario, complementa su concepción de la narración en el campo de la novelística.

La primera comprobación general que obtenemos tras su lectura es que, desde los años 10 hasta mediados de los sesenta, la relación de Torrente Ballester con el cine se desarrolla de un modo activo y directo –bien como espectador de ficciones cinematográficas bien como autor de ellas en su faceta de guionista- pudiéndose distinguir tres momentos fundamentales:

a) Su niñez en Ferrol (1910-1927), supone su primer contacto con este nuevo arte, precisamente cuando, como él mismo señala al rememorar la figura de Valentino, *recorría una de las etapas más importantes de su historia, aquella de la que habría salido el gran arte del silencio si no se hubiesen empeñado en acoplarle ruidos (...), ese momento en que el cine corriente, el industrial, se impuso como espectáculo, en que dejó de ser cosa de sábados y domingos para serlo de cada día. Desplazó al teatro y se ganó, poco a poco, un público mayor* (Torrente, 1992a: 528-29).

---

*Cotufas en el golfo* (1986) y *Torre del aire* (1992). En esta última colección, el variado número de artículos que hacen referencia de un modo u otro al Séptimo Arte tampoco le pasaron desapercibidos al autor del prólogo, César Antonio Molina, quien al resumir sus puntos principales estableció una división acorde con nuestra propuesta analítica: *A lo largo de varios artículos publicados en las diferentes series comprobamos el ritmo de estrenos cinematográficos a los que Torrente asistía. Su afición al séptimo arte que él mismo califica como vieja y ahora interrumpida le lleva, sin embargo a permanecer al tanto de aquellas novedades más destacables. Además Torrente, en uno de estos artículos, desvela un secreto (al menos para la gran mayoría), el de ser el autor único del guión de Surcos la película de José Antonio Nieves Conde, film de gran éxito en su tiempo, que trataba sobre el desclasamiento y las penalidades de unos campesinos que abandonaban su tierra para conocer en la capital, Madrid, una mayor miseria.* (XVI). César Antonio Molina apunta también, por tanto, la existencia de un grupo de artículos que repasan el bagaje filmico adquirido por Torrente a lo largo de los años, su continuado interés por el medio durante el período de redacción de estos artículos y la reflexión crítica sobre determinados aspectos teóricos del medio y sobre filmes concretos, que iremos analizando detenidamente en las próximas páginas.

Durante esos años sabemos además que asistía a proyecciones de películas del “far west” de las que criticará su manipulación ideológica subyacente, que condicionaba hasta a los más pequeños a dividir el mundo en buenos y malos, donde los segundos eran gente de otra raza (por tanto también había racismo implícito) a los que sólo se podía vencer a través de la violencia. (293-295).

Torrente demuestra una gran coherencia entre su faceta de crítico, en este caso cinematográfico, y su labor como escritor a través de comentarios de este tipo. Así, con su propia obra don Gonzalo prueba que huye de la literatura propagandística –moral, social o política-, limitándose a exponer una determinada acción y a describir a una serie de protagonistas implicados en ella, sobre la que el lector podrá sacar sus propias conclusiones sin necesidad de mediatizar su interpretación. *Los gozos y las sombras* constituye un ejemplo ilustrativo en este sentido.

A lo largo de la trilogía el lector asiste al proceso de derrumbamiento del antiguo régimen socio-político del feudalismo en manos de la nobleza representada en la novela por los Churruchaos y el nacimiento de la burguesía industrial, representada por Cayetano Salgado. En ningún momento el narrador *toma jamás parte buscando, ante todo, la fidelidad no tanto a los hechos que narra, sino a su propia representación de los mismos; y por descontado, la objetividad política e ideológica* (Giménez, 1984: 25), limitándose a mostrar los modos de comportamiento y concepción del mundo de cada uno de ellos, sus virtudes e imperfecciones que sólo el lector se encargará de valorar al final de la obra a título individual.

En todo caso, se podría hablar únicamente de cierta actitud de repulsa hacia el poder, que, además, constituye un rasgo característico en sus obras de mayor

contenido político, como *República Barataria*, *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, *La princesa durmiente va a la escuela* o *La rosa de los vientos*, pero jamás de una defensa propagandística de uno de los dos sistemas socio-políticos, imparcialidad que se hace extensible al terreno moral e incluso religioso.

Esta ausencia de manipulación ideológica basada en la simple exposición de hechos y caracterización de personajes constituye, a nuestro entender, uno de los valores fundamentales de la riqueza narrativa de Gonzalo Torrente Ballester. Por eso no es de extrañar que condene los westerns norteamericanos por su evidente propaganda patriótica.

Durante sus sesiones infantiles también conoció a un actor cuya trayectoria demuestra haber seguido bastante de cerca y hacia el que manifiesta un gran respeto y admiración: Charles Chaplin. Prueba de ello es el artículo que, años más tarde, redactará para el diario *Informaciones* en el que hace un balance de su carrera y su significado dentro de la historia del cine.

En él Torrente Ballester pretende brindar un homenaje a este particular actor cuya labor cinematográfica le había interesado desde su infancia: *a lo largo de buena parte de mi vida fui viendo filme tras filme, desde Dinamita y pastel hasta Candilejas, es decir, desde mis años más remotos hasta mi madurez*<sup>141</sup> (Torrente, 1992a: 533) y había analizado muy de cerca no sólo a través de sus filmes sino de reflexiones de otros críticos y del propio Chaplin sobre su particular método interpretativo.

---

<sup>141</sup> Efectivamente estos dos filmes de Chaplin se encuentran muy alejados cronológicamente y representan el inicio y el final de su carrera. El primero, estrenado en España bajo el título *Charlot panadero* que aquí Torrente traduce literalmente del título original inglés *Dough and Dynamite* data de 1914, mientras que *Candilejas*, uno de sus últimos filmes es de 1952.

Años más tarde, con este artículo, don Gonzalo ofrece a sus lectores un estudio personal sobre el actor y la evolución de su personaje –Charlot– quien, según don Gonzalo, *atravesó tres etapas, la de simple payaso, personaje trágico y personaje melodramático* (533) diferenciadas tan sólo por *un proceso de entristecimiento del rostro, logrado sin ningún aditamento, sino por algo meramente expresivo que viene del interior* (534).

El tipo social que Charlot representa resulta ser, por tanto, el mismo en todos sus filmes, que Torrente Ballester concibe como una sucesión de aventuras de idéntico esquema dramático: el de David contra Goliat <sup>142</sup>(534), tan idéntico como lo son sus ademanes o su indumentaria y con los que Chaplin sólo pretendió poner de manifiesto una y otra vez la insignificancia del ser humano (536). Tan sólo por ese logro merece, según don Gonzalo, su proclamación como genio de la cinematografía y su pervivencia frente a todas las críticas ya emitidas o que queden por emitir en la historia del cine.

Es éste, por tanto, un clásico cinematográfico que el autor de *LGS* descubre siendo niño, pero que se convertirá en un referente esencial dentro del universo filmico del escritor. De hecho, en Charlot parece haberse inspirado para la creación de alguna figura novelística, como más adelante comprobaremos.

Además, y de manera más subliminal, se podría detectar cierta similitud entre algunas figuras literarias recurrentes de la obra torrentiana inmersas en esquemas narrativos equivalentes y el propio Charlot quien, como ya hemos comentado, también interpreta en cada uno de sus filmes a un mismo personaje que se enfrenta a

---

<sup>142</sup> El escritor ferrolano también recurre a la repetición de un mismo esquema dramático de procedencia mitológica, como ya comentamos al analizar la presencia del mito de San Jorge y el dragón en algunas de sus obras: *El viaje del joven Tobías*, *Los gozos y las sombras*, *La saga/fuga de J.B.* y *Cuento de sirena* que conecta en un triángulo formado por el salvador, la víctima y el agresor a las principales figuras literarias de estos relatos (ver nota a pie de página nº 84).

un enemigo distinto pero de características idénticas y con resultado similar: la victoria final del débil ante el fuerte que prueba la insignificancia del ser humano.

En el caso de Torrente este personaje común a varias de sus novelas, cuya existencia apuntamos al analizar entre las constantes narrativas de su novelística la presencia e interés por el elemento intelectual, también se enfrenta a un enemigo colectivo: *la sociedad que le rodea, enfrentamiento que en cierta manera siempre gana (...) aunque su triunfo se realice bajo unas perspectivas valorativas distintas de las comunes* (Giménez, 1984: 163)<sup>143</sup>. El significado de esta lucha y su resultado debe relacionarse con la importancia que Torrente Ballester concedió siempre al intelecto humano, pudiéndose así considerar como una especie de reivindicación de una adecuada formación cultural para el individuo como arma principal en su lucha con la vida.

b) Sus años de estudiante en Oviedo (1927-1928), durante los que asiste a proyecciones de los filmes más representativos de la etapa vanguardista del celuloide, como *El gabinete del doctor Caligari* (ya mencionada en una cita anterior) o *Metrópolis*. Esta última ocupará un lugar primordial dentro de la filmografía torrentiana por la huella que dejará en su obra narrativa, aunque su crítica sobre el filme no sea demasiado positiva, como se deduce de los siguientes comentarios:

---

<sup>143</sup> Como ya mencionamos con anterioridad Alicia Giménez en este estudio sobre la novela torrentiana analiza la existencia en varias de sus obras de un protagonista de idénticas características (Javier Mariño, Carlos Deza, Landrove, José Bastida... entre otros) que conectamos en este análisis de las constantes narrativas de las novelas de don Gonzalo con la presencia del elemento intelectual. De ahí que no nos detengamos de nuevo en un análisis de los principales rasgos de este personaje protagonista y nos limitemos sólo a establecer un paralelismo entre la figura cinematográfica de Charlot y algunos personajes salidos de la pluma de Torrente. Con ello, no obstante, no pretendemos constatar que la creación de estos personajes se deba a una influencia única y directa del actor y sus filmes en la obra del escritor ferrolano, sino probar una vez más que existe una coherencia entre las valoraciones críticas de Torrente Ballester sobre filmes, en este caso, y sus propias creaciones literarias y filmicas.

*Fue en Oviedo, en el teatro Campoamor (...) pues a ese teatro asistía yo hace más de medio siglo, mitad estudiante, mitad ya aprendiz de escritor, y en su sala vi algunas comedias y algunas películas. (...) Metrópolis (¿De Fritz Lang?) puede ser estimada todavía como un esfuerzo técnico y estético, pero cuyo resultado no se conforma con las victorias de los caminos difíciles que llevaron a él. Venía precedida esa película de lo que ahora llamamos una gran expectación. (...) pero Metrópolis no había gustado; se aprobaban, sí, las novedades del expresionismo alemán, y también la interpretación, y este o aquel planos, esta o aquella secuencias, mas no el conjunto, demasiado largo, lento de ritmo, ni tampoco el argumento, historia de buenos y malos en una versión de ángeles y demonios, en cuyo desenlace coincidían la elementalidad y el buen ejemplo: así se arreglaba el mundo. Brigitte Helm<sup>144</sup> (...) prestaba cuerpo a un artilugio que preludiaba ya cierta clase de robots y también de muñecas. Salimos cansados de aquella proyección, sin una satisfacción que compensase de la fatiga (Torrente, 1986: 150-51)<sup>145</sup>*

Como se mencionó anteriormente, *El casamiento engañoso* de 1939 encierra la primera aparición de la mujer muñeca mecánica (Feijoo, 1986: 65 y Pérez, 1984: 29), que reaparecerá años más tarde, como recuerda el propio Torrente en un fragmento de *Dafne y ensueños*: *De esta película me quedó en herencia la noción y la imagen de la “muñeca” que aparece en mi Casamiento engañoso, reaparece en Fragmentos de Apocalipsis, y quizá un día de estos vuelva a asomar a mis páginas su jeta hermosa y ambigua* (Torrente, 1983: 310), como de hecho así sucedió tan sólo un año después en *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), novela con una fuerte impronta cinematográfica.

c) Sus años en Madrid (1947-1964) marcan tanto el primer impulso importante de su carrera novelística –premio Fundación March en 1959 por *El señor llega*– como su participación directa con el mundo del cine a través de la producción de los cuatro guiones antes comentados. Sigue siendo asiduo espectador en la

<sup>144</sup> Es curioso que no recuerde bien el nombre del director y sí el de la actriz. Este hecho constituiría, a nuestro entender, una prueba de la influencia que este personaje de “muñeca-robot” ejerció en su novela.

<sup>145</sup> Fragmento extraído de un artículo que lleva por título “Empiezo por algunos recuerdos” y que se recoge en *Cotufas en el golfo* con fecha de 1982.

capital<sup>146</sup> y toma parte en la industria cinematográfica española de los años cincuenta, lo que le sirvió también para conocer de cerca el panorama español de aquel entonces,

*especializado en películas católicas, si bien fuera más exacto calificarlas de clericales y beaturronas, al gusto y conveniencia de aquel tiempo. (...) ¡Ay, qué santos nos sentíamos todos ante aquellos finales a los que se llegaba tras la dura pelea con el diablo y sus agentes, que siempre solían ser monísimas! (...) Se decía por entonces que al general Franco le aburrían mucho esas películas, pero que las hallaba convenientes para la educación del pueblo (1992a: 525-26).*

Como quedó demostrado en el apartado anterior, la labor cinematográfica de don Gonzalo como guionista durante estos años supuso una corriente renovadora dentro de este panorama de cine “oficial” de los cincuenta, marcado por una actitud ensalzadora de la patria y de unos valores morales y sociales tradicionales y ultraconservadores que serán cuestionados de modo crítico en películas como *Surcos*, el primero de los filmes escritos íntegramente por el escritor ferrolano.

A partir de los años setenta Torrente Ballester acude sólo eventualmente a las salas de proyección, pero en su labor periodística lleva cuenta de las principales novedades del panorama cinematográfico, tanto español –hacia el cual se muestra bastante crítico- como extranjero, y reflexiona sobre los principales logros de este soporte narrativo. Es durante este período cuando redacta la práctica totalidad de sus textos de crítica cinematográfica, (así como otros tantos de teorías comparatistas entre el cine y otros soportes narrativos, que ya analizamos), una vez que ya ha

---

<sup>146</sup> Durante los años previos en Santiago, Bueu y Ferrol principalmente, don Gonzalo no dejó de asistir al cine, pero la cartelera de la capital era mucho más amplia que en los cines de provincias, a donde no llegaban todos los estrenos del momento, por lo que su presencia en las salas de proyección aumentó en esos años considerablemente.

adquirido con anterioridad el bagaje filmográfico necesario para emitir juicios críticos sobre este medio con cierta autoridad.

Este giro en la relación de don Gonzalo con el cine, pasando de espectador y guionista a crítico, coincide con un profundo cambio en la vida política y social de todos los españoles que, por supuesto, tendrá repercusiones fundamentales en el mundo cinematográfico, de las que se hará eco el escritor en sus artículos de opinión.

Así, la baja calidad del cine nacional durante la transición fue objeto de reflexión en varios artículos del novelista ferrolano, quien criticó principalmente la necesidad apremiante de los directores y del público español por introducir el erotismo en el cine, precipitándose en producir filmes de baja calidad donde lo más importante parecía ser el desnudo, especialmente de bellas mujeres, y la alusión explícita a todo lo concerniente al sexo en sus diálogos e imágenes.

Torrente Ballester, hombre muy comedido, observa escandalizado esta apresurada apertura y machacona presencia del erotismo en el cine, qué él no duda en tachar de pornografía y del que asegura estar al margen: *no soy, pues, testigo de esas "etapas" que el espectáculo español va "quemando" con prisa en un intento de resarcirse de los años perdidos (...), ya en erótica materia, ya en otras tan conflictivas al menos como ella* (1992a: 63). *Todo lo que se proyecta fueron de esas Emmanuelas en puro cuero, por las que experimento un interés bastante flojo, pura y sencillamente porque son mera imagen* (800)<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> La literatura de Torrente Ballester, lejos de ser puritana, está impregnada de erotismo. Pero el autor entendía que lo erótico residía principalmente en insinuar, sin mostrar directamente, y para ello no hay más que leer *Los gozos y las sombras* y centrarse en los personajes de Clara o Rosario que protagonizan las escenas más sugerentes del relato. En este sentido, la novela resulta más erótica que el filme y, aunque el propio autor trató de asegurarse que este tipo de pasajes no acabaran rayando en lo soez, no siempre lo consiguió, pues, como indica Xavier Bermúdez (2000: 113) el montaje paralelo, mal hecho, entre los rezos de Inés y la masturbación de Clara, que casi se come la empuñadura del cabezal de la cama, resulta bastante grosero en comparación con el original novelístico. También en *El rey pasmado*, tras haber cedido los derechos a Uribe, *el único consejo sobre el que incidió don*



Posiblemente el autor de *La saga/fuga de J.B.* esperaba que la cultura española supiese aprovechar y sacar buen partido del mayor aperturismo que trajo consigo el fin de la dictadura y el camino hacia la democracia poniendo en funcionamiento en cualquiera de sus manifestaciones –cine, literatura, pintura...-, productos que reflejasen y calmasen dignamente la sed de libertad y de modernidad que había padecido España durante tantos años. Por eso sufre un gran desengaño cuando descubre que cinematográficamente algunos directores de entonces, apegados a la ideología franquista durante el régimen, responden a esta nueva etapa cultural empachando a los espectadores de imágenes prohibidas y tachadas de pecaminosas tres días atrás pero vacías completamente de contenido, con las que únicamente buscan el dinero fácil que proporcionen los éxitos de taquilla.

Torrente Ballester, ejemplo de hombre coherente, con unos principios morales auténticos e inalterables que no pretendemos valorar aquí, no entiende y condena la doble moral y falta de principios de ciertos cineastas que sólo atienden a su propio beneficio y se acomodan a los valores en alza en cada momento. Y como muestra viviente de esta hipocresía, relata su experiencia con un director español del que no dice su nombre, cuya identificación ha suscitado distintas interpretaciones<sup>148</sup>,

---

*Gonzalo fue que se mantuviese el nivel de erotismo que tenía la novela* (Anciros, 2002: 123). Es lógico, pues, que condenase el contenido de este cine del destape, ávido por mostrar lo que no se podía ni siquiera insinuar pocos años atrás.

<sup>148</sup> Se trata de un artículo recogido en *Torre del aire* que lleva por título “De la santidad a la pornografía o lo que dan de sí nada más que treinta años”, escrito en 1977. Al referirse al director objeto de su reflexión manifiesta haber tenido contacto con él a través del mundo del cine, lo que le sirve a Paz Gago (2000: 126) para reconocer en él a Nieves Conde, el único director con el que colaboró Torrente en las cuatro películas en que participó como guionista, como ya hemos indicado anteriormente. Su relación con el director segoviano se rompió a raíz de su último trabajo juntos, *Rebeldía*, que supuso la ruptura traumática entre Nieves Conde y Torrente Ballester (125), como bien se deduce, según Paz Gago, por la dureza con la que juzga años más tarde a su viejo compañero en el mundo del cine. Ni siquiera el propio Nieves Conde (Castro, 1996: 62) niega esa enemistad, aunque el recuerdo que guarda de don Gonzalo, con el paso de los años, es mucho más favorable que la del escritor ferrolano con respecto a él, de aceptar la hipótesis identificativa planteada por Paz Gago: *Bueno, nos enfadamos todos con todos. Con Torrente yo no me porté bien, y él se portó peor conmigo. Por el tema de siempre, el dinero (...). A pesar de todo yo sigo teniendo un gran recuerdo de*

que empezó haciendo películas para beatas y se dedicó, poco después, al cine del destape:

*Antaño se había especializado en películas católicas. (...) Cuando la realidad empezó a filtrarse por los resquicios que quedaban libres (...) todo aquel edificio empezó a desmoronarse (...) ¿Qué hubiera sido del cine educativo sin el advenimiento de la pornografía? (...) Pero ¡cuidado!. No se juzgue ligeramente. También la cochinada vale, en cuanto vehículo, de un mensaje moral. (...) Supongo que ésta es la razón por la que mi conocido, el director especializado en santurronerías, reaparece encabezando el nómenclator de un espectáculo procaz. Por lo que se colige de los anuncios (...) las desnudeces y salacidades envuelve, sin disimularla, una fuerte crítica a la misma sociedad que estos últimos años se gastaba el dinero en santurronerías (1992a: 525-526).*

Otra secuela importante del período franquista comentada por Torrente tuvo que ver con el atraso al que se vio sujeta la cultura cinematográfica de España. Los espectadores españoles habían tenido que permanecer al margen, durante décadas, de las principales novedades de la cartelera internacional por motivos de censura que, o bien obligaban a proyectar una versión recortada de un filme, o bien prohibían directamente su difusión. El fin de la dictadura supuso la entrada de las versiones íntegras o proyecciones autorizadas de estos filmes, en la mayoría de los cuales Torrente Ballester aprecia, como mínimo, el paso del tiempo en lo que a técnicas cinematográficas se refiere, mientras otros de menor calidad sirven para evidenciar el exagerado puritanismo imperante durante el régimen franquista.

---

*Gonzalo Torrente.* Además de este testimonio, otro dato que podría contradecir la identificación del director anónimo del artículo periodístico con Nieves Conde es, como señala Vázquez Aneiros (2002: 203-204) el hecho de que los datos que aporta don Gonzalo sobre el director –llegó a estar en el candelerero, más de un filme por año– se podrían asociar a otros muchos realizadores más que al propio Nieves Conde, quien estuvo años sin dirigir películas –entre el 57 y el 60, 66 y 71–. Aunque la historiadora ferrolana no se aventura a dar ningún nombre, bien pudiera tratarse de Rafael Gil, quien de una forma más evidente que Nieves Conde, empezó su trayectoria cinematográfica con películas religiosas y terminó rodando algunos de los títulos más clásicos del *destape*. Por último, la razón por la que don Gonzalo redacta este artículo es el último estreno del realizador, que califica de *espectáculo procaz*. El artículo aparece en prensa en 1977 y Nieves Conde estrena su última película en 1976 –*Más allá del deseo*–, mientras que Rafael Gil tiene en cartelera *Dos hombres y, en medio, dos mujeres*.

Este último aspecto guardaría relación, en dirección opuesta, con su crítica negativa sobre el cine del destape, ya que tampoco le parece justa la represión y retraso igualmente desmedido al que se tuvo sometido al público español durante tantos años. Es éste el tema de su artículo “Crítica de cine y relatividad de la moral”<sup>149</sup> donde se refiere a *Gilda*, película reestrenada íntegramente durante la transición. Para don Gonzalo no es coherente que se juzgase amoral en la dictadura dicha película y sólo en el transcurso de unos años sea necesario mostrar imágenes sexuales de un modo explícito para que un filme tenga éxito. Considera ese cambio de actitud carente de toda lógica y se decanta por realizar una crítica atemporal exenta de relativismo político, desde su propio criterio personal: *entonces y ahora, la película Gilda y las piernas de su protagonista serían respectivamente estúpida y hermosas, pero no rozaban para nada la moral. ¿Por qué se nos quiere hacer más cretinos de lo que naturalmente somos? Y conste que no apunto sólo en una dirección* (1992a: 763).

Entre las películas prohibidas durante la dictadura y estrenadas en los primeros años de la transición, Torrente se referirá también a *El gran dictador*<sup>150</sup> de Chaplin, que llegará a las carteleras españolas con cerca de 40 años de retraso. El escritor ferrolano aprecia el paso del tiempo en algunos aspectos técnicos del filme, *lo primero que se advierte, aunque no sea importante, es el arcaísmo de algunos procedimientos (...): la plenitud ya está ahí, pero todavía falta algo* (171), pero es capaz asimismo de reconocer las cualidades que la convierten en una de las películas de crítica política más originales de la historia del cine: *Me ha interesado mucho el*

---

<sup>149</sup> Este artículo aparece incluido en *Torre del aire* y fue escrito por Torrente para el diario *Informaciones* el 11 de enero de 1979.

<sup>150</sup> Se trata del artículo que lleva por título “Crónica de urgencia sobre *El dictador*” incluido en *La torre del aire* con fecha del 27 de Mayo de 1976.

*aprovechamiento que hace Chaplin de las viejas relaciones entre poder y espacio, en dos escenas, perfectas en que se manifiesta el lado grotesco de ese afán de expresar con elementos espaciales la grandeza personal o de compensar con enormes magnitudes el sentimiento de inferioridad. Hay en la película su buena docena de aciertos de esta clase, merecedores todos de atención y comentario (171-172).*

Parece que podemos establecer una conexión entre la valoración crítica de ciertos aspectos ideológicos de los filmes de Chaplin y la concepción negativa del poder político presente en la novelística de Torrente a través de obras como *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) o *La rosa de los vientos* (1985), a la que ya apuntamos líneas arriba tras analizar las ideas principales de otro artículo del autor de *La saga/fuga de J.B.* centrado en la carrera de este actor.

Conviene tener en cuenta, por tanto, que existe una afinidad entre la concepción del poder en Torrente y en algunos filmes de Chaplin, especialmente en *El gran dictador*. No se trata de que Torrente desarrollase este tema en sus obras influido por estos filmes, pero sí vio reflejado su pensamiento en las imágenes creadas por el cineasta, lo que explicaría tanto su valoración positiva de estos efectos visuales como la utilización de este tipo de recursos, casi esperpénticos, en obras posteriores.

Además de ocuparse de cuestiones puntuales como las aquí tratadas sobre el panorama cinematográfico en la España de la transición, en otros artículos de este período, y conforme avanzan los años, don Gonzalo escribe eventualmente críticas sobre los estrenos más destacados de la temporada, alguno de los cuales incluso acude a ver a las salas de proyección.

Así, por ejemplo, nos da su opinión sobre el nuevo concepto religioso expuesto en *Jesucristo Superstar*<sup>151</sup>, sobre el fenómeno “Travolta” originado a raíz de la llegada de *Fiebre del sábado noche* a las pantallas españolas<sup>152</sup>, ofrece su particular visión del nuevo héroe americano, *Superman*<sup>153</sup>, de la transposición filmica de *Amadeus*<sup>154</sup> e incluso detecta antecedentes literarios en ciertas películas de ciencia-ficción como *La guerra de las galaxias*<sup>155</sup>.

<sup>151</sup> En “Libros, cine, teatro” del 26 de Diciembre de 1975 que se incluye en la recopilación de artículos de *Torre del aire* hace un comentario irónico sobre la película que sirve de crítica a la religión católica. En respuesta a una acusación hecha por parte de algunos sectores religiosos sobre el afán de lucro de los productores del filme, Torrente responde que no era para tanto *si se tienen en cuenta los que en el nombre del mismo Cristo se ganaron por unos y otros en los últimos 2000 años* (Torrente, 1992a: 63).

<sup>152</sup> Se trata del artículo “Travolta, la danza y el sexo” con fecha del 21 de septiembre de 1978 también de *Torre del aire* (Torrente, 1992a: 680). En él apunta la relación directa entre el baile y el sexo presente en la película (que él conoce sólo de oídas) pero, con el fin de evitar que los espectadores lo consideren algo original, remonta las raíces comunes del baile y el sexo a los tiempos más antiguos de la existencia humana. Incluso encuentra precedentes en el argumento: un tango argentino que lleva por título “Garufa” narra la transformación de un hombre ordinario en el rey de la noche bonaerense durante el fin de semana.

<sup>153</sup> En “Si no fuera tan casto, Lanzarote” del 15 de marzo de 1979 recogido en *Torre del aire* (p. 800-803) donde una vez más señala precedentes narrativos, en este caso novelescos, del protagonista: por un lado Lanzarote, pues Superman también es *hijo de padres misteriosos, igual que el paladín de la Tabla Redonda, y hallado en una llanura, que no en un lago, al modo del mismo héroe, pero con diferencias locales. Y se asemejarían en todo, si no fuera por un par de detalles pertenecientes a otros arquetipos* (Torrente, 1992a: 801), y, por otro, el propio Jesucristo *porque el padre de Superman, hablándole a través de los espacios y de los milenios, le revela su misión libertadora (...) y porque Superman resucita a los muertos, restaura los estropicios de un terremoto y, al modo de Moisés (prefiguración de Cristo, según los mejores exégesis), detiene las aguas invencibles de la catástrofe* (Torrente, 1992a: 801). Todo ello teñido del particular humor torrentiano que ironiza sobre los típicos tópicos del cine americano: *Me tienta preguntarme por qué razón histórica, o por qué azar ahistórico, el artilugio en el que Superman niño viaja por los espacios va a caer precisamente a una llanura de los Estados Unidos, y no, por ejemplo, al desierto del Gobi, que parece más apropiado, por lo extenso. Supongo que (...) la geografía de la bondad se ha restringido (...) a los Estados Unidos. (...) Me da la impresión de que el Jomeini no va a estar muy de acuerdo, pero, en fin, la identificación no es nueva, como tampoco lo es el artificio de la mujer mala que evita la destrucción del bueno (...) Y otro tanto de la catástrofe final (...) que, por fin, Superman restaña como un rasguño* (Torrente, 1992a: 802-3).

<sup>154</sup> Dos son los artículos en los que se refiere a este relato, ambos incluidos en *Cotufas en el golfo* y con fecha de 1985, aunque en cada uno de ellos se centra en soportes narrativos distintos: en “Mozart y otras injusticias” (445-449), a pesar de que menciona la reciente transposición filmica de la obra no la comenta y se centra en su versión dramática que es la única que conoce hasta el momento, analizando el comportamiento de sus dos principales protagonistas: Mozart y en especial Salieri. En “Una vez más *Amadeus*” y tras haber asistido a la proyección de la película continúa la línea del artículo anterior, planteando ahora la base histórica de ese odio enfermizo que llevó a Salieri a acabar con Mozart, sin detenerse demasiado en la valoración crítica del filme, que, pese a su brevedad, es rotundamente positiva: *confieso que me he fijado escasamente en el modo cómo esta hecho. (...) A lo mejor, cuando el tiempo haya pasado, presto más atención a la fidelidad o a las libertades del director con la preceptiva. De momento lo que me interesó fue el tema y su desarrollo dramático.*

Al margen de los comentarios críticos aplicados a películas específicas, Torrente Ballester también abordó aspectos teóricos sobre el séptimo arte, como la ruptura del principio de verosimilitud narrativa<sup>156</sup> cuando el enfoque de la cámara no concuerda con su contexto narrativo<sup>157</sup>, por ejemplo, mediante *ese disparate tan frecuente de distorsionar las imágenes buscando perspectivas insólitas y absolutamente artificiosas. Si un personaje se asoma a una ventana y contempla lo que pasa en la calle, es justo que la cámara tome la escena desde arriba. Pero si dos amantes se acarician en el rincón de un gabinete, ¿a santo de qué colocar la cámara en un ángulo del techo o a ras del suelo?* (1992a: 174).

Para el escritor ferrolano, ese tipo de incongruencias entre la imagen y su valor narrativo influyen negativamente en el resultado final del filme, el cual, para resultar efectivo narrativamente hablando, no debe de hacer evidente al espectador sus técnicas particulares de montaje, *pues una de las muestras de perfección de una obra de arte es que no se le note la hechura, ante la que, sin embargo, una segunda mirada tiene necesariamente que detenerse* (1986: 461-62)<sup>158</sup>.

---

*Juzgado como tal, la factura tiene que ser excelente, pues mi recuerdo de la película es el de un todo coherente y significativo* (Torrente, 1986: 461-62).

<sup>155</sup> En “La verosimilitud y el cine” recogido en *Cotufas en el golfo* y con fecha de 1985 reflexiona sobre la evolución de la ficción científico-literaria y su mejoría desde el uso del soporte cinematográfico para este tipo de relatos, citando como ejemplo este filme en concreto que, como es habitual, relaciona con precedentes literarios clásicos: *Existen varias y profundas similitudes entre La guerra de las galaxias y el viejo y maltratado género caballeresco, lo cual no impide que dicha guerra se tenga, si no por real, al menos como posible. Más aún: los hombres contemporáneos, que experimentan la misma necesidad de lo maravilloso que sus antepasados de la Edad Media, reciben esto que se les ofrece con la mayor tranquilidad de ánimo, sin sentir esa vergüenza de nuestros abuelos al deleitarse con lo que no se podía verificar. (...) El cine le ha ayudado mucho.* (Torrente, 1986: 528-529)

<sup>156</sup> Se trata del mismo artículo en el que aparece mencionada *La guerra de las galaxias*, “La verosimilitud y el cine” de *Cotufas en el golfo*: 526-529

<sup>157</sup> La cita que recojo a continuación pertenece a un artículo titulado “Literatura y cine” cuyas ideas comparatistas analizaré en breve, pero en el que se refiere también a reflexiones relativas específicamente a los efectos narrativos del montaje cinematográfico, que recoge este fragmento. Este artículo pertenece a *Cotufas en el golfo*: 173-176 y fue escrito en 1982.

<sup>158</sup> Este fragmento pertenece al artículo ya citado “Una vez más *Amadeus*” de *Cotufas en el golfo*: 461-465 donde al centrar exclusivamente su reflexión sobre el filme en cuestiones que atañen al

Con esta clase de anotaciones teóricas sobre el séptimo arte, Torrente Ballester demostraba su aprovechada experiencia cinematográfica a través de la que obtuvo un perfecto conocimiento de los procedimientos narrativos de tipo filmico (planos, encuadres, técnicas de montaje...)

En general, podemos calificar el conjunto de artículos analizados dentro de esta faceta de su escritura cinematográfica como muy enriquecedores para nuestra perspectiva de estudio porque en ellos don Gonzalo proporciona datos muy diversos que nos han ayudado a valorar mejor el papel que el cine jugó en su obra. Por un lado, nos dan información sobre el bagaje filmico que ha ido adquiriendo como espectador a lo largo de los años, lo que nos ha permitido determinar distintos tipos de relación de este autor con el mundo del celuloide.

Por otro lado, ofrece valoraciones críticas sobre películas o figuras cinematográficas concretas, a través de las cuales hemos podido constatar una inmutable coherencia ideológica entre su obra crítica y de creación ficcional, llegando a detectarse incluso influencias de filmes o recursos filmicos concretos en su obra literaria. Por último, también aporta reflexiones teóricas sobre técnicas y recursos narrativos particulares y generales del séptimo arte con los que demostró su interés y conexión con este soporte narrativo tanto a nivel teórico como práctico.

Y es que precisamente lo que este estudio pretende demostrar es que la obra de Gonzalo Torrente Ballester propone un particular concepto de narración ficcional perfectamente aplicable tanto al medio novelístico como al cinematográfico,

---

argumento y sus personajes justifica esa ausencia de crítica específicamente cinematográfica por la buena hechura del filme con este principio aplicable a cualquier manifestación artística.

llegando en algún caso, como el que procederemos a analizar a continuación, a detectarse una especie de simbiosis de ambos soportes en un único discurso.





## Capítulo 4

### La fusión de novela y filme en la obra de Torrente Ballester



La unión de la novela y el cine en la obra de Torrente Ballester ha dado lugar a dos manifestaciones narrativas fundamentales que analizaremos a continuación. Por un lado, y como ya habíamos adelantado, a raíz de su experiencia cinematográfica, sumada a su permanente interés por el séptimo arte, que también ha quedado demostrado, don Gonzalo incorporó a su novelística ciertos elementos de raíz cinematográfica, tanto argumentales como técnicos, que transformaron su concepción del género tanto teórica como prácticamente.

Lo que sucedió fue que ambas vertientes de la carrera literaria de Torrente Ballester -novelística y cinematográfica- se entrecruzaron, y al igual que en sus guiones aparecían mecanismos y recursos narrativos procedentes de sus novelas – juegos metatextuales, ironía, esquemas míticos-, existen textos novelísticos con signos filmicos bastante evidentes.

El caso más representativo de esta nueva *novela cinematográfica* dentro de la literatura torrentiana lo constituye *Los gozos y las sombras*, escrita poco tiempo después de su labor guionística, donde se registran una serie de procedimientos filmicos que serán expuestos a lo largo del capítulo.

Por otro lado, también algunas de sus novelas fueron llevadas a la gran pantalla, entre ellas, la propia trilogía de *Los gozos y las sombras*, cuya transposición dio lugar a una famosa serie de televisión que también repasaremos.

#### **4.1. La novela cinematográfica de Torrente Ballester: teoría y práctica.**

La faceta fundamental de escritura cinematográfica de Torrente Ballester la constituye su actividad como guionista a comienzos de los años 50. Dada la paralela dedicación del escritor por estos años a la redacción de novelas y las similares

aptitudes narrativas que él mismo concedió a ambos soportes, es comprensible que el cine irrumpiese en su obra novelística, e incluso en sus teorías sobre el género, en la producción posterior a 1953, fecha de la última película escrita íntegramente por él y conservada, *Rebeldía*.

Esta simbiosis que experimentó su narrativa y que hemos denominado *novela cinematográfica*, se caracterizó por el uso de intertextos, terminología o técnicas de narración filmicos, no sólo se manifestó de forma evidente en sus ficciones novelísticas, sino también en sus reflexiones a cerca de este género literario.

Por ello, proponemos un análisis concreto de cada una de estas dos áreas: primero demostraremos el origen filmico del concepto de comunicación literaria en las teorías novelísticas torrentianas para, a continuación, ofrecer un análisis de los principales mecanismos narrativos de raíz cinematográfica presentes en su trilogía *Los gozos y las sombras*.

#### **4.1.1. Raíces cinematográficas en la teoría de la novela de Torrente Ballester.**

No vamos a tratar aquí de establecer todos y cada uno de los puntos sobre los que se sustenta la teoría torrentiana de la novela, sino solamente aquellos que remiten al fenómeno cinematográfico, cuyo repaso constituirá una muestra de la profunda conexión entre cine y novela que caracterizó su personalidad y obra literarias.

Don Gonzalo desarrolla en algunos de sus ensayos y cuadernos de trabajo un planteamiento de tipo semiótico sobre el proceso de comunicación narrativa que entraña la producción y recepción de una novela, recurriendo en su exposición a términos metafóricos de naturaleza filmica que revelan una concepción visual del

relato escrito y confirman la intercambiabilidad de estos dos soportes como formas discursivas de creación ficcional.

Esta propuesta teórica que pone de relieve la naturaleza visual del fenómeno literario no es muy común, pero ha sido apoyada por otros autores como Henry James o Percy Lubbock y cineastas como Eisenstein, por tanto, forma parte de una corriente teórica comparatista a la que pertenecen prestigiosos autores y críticos literarios y cinematográficos. Para James, *la novela es de todas las imágenes la más comprensiva y la más elástica* y, en consonancia con la propuesta torrentiana, desarrolla este principio teórico por medio de analogías obtenidas de la visión. Lubbock también identifica este género literario con fenómenos visuales y afirma de forma contundente que *una novela es una imagen*. Por otro lado, Eisenstein había planteado con anterioridad la supremacía del discurso fílmico sobre el verbal como forma de expresión del pensamiento humano, al manifestarse también éste mediante imágenes (Bordwell, 1996: 9).

Como en cualquier proceso comunicativo, el autor de *La saga/fuga de J.B.* distingue y analiza por separado el papel correspondiente al emisor, como productor del mensaje narrativo, y al receptor, como destinatario e intérprete de dicho mensaje, planteando todo lo concerniente a las funciones comunicativas de ambos por medio de metáforas fílmicas cuyo referentes reales conviene esclarecer.

Desde el polo de la emisión y mediante este particular mecanismo expresivo, Torrente Ballester trata de reproducir paso a paso el proceso de producción novelística, el cual consistiría, a grandes rasgos, en la proyección de imágenes desordenadas sobre una pantalla —equivalentes al material narrativo del relato que el novelista quiere escribir—, que representa la mente del escritor, encargado de llevar a

cabo todo un proceso de montaje identificado con el soporte narrativo que elija para darle expresión -en este caso la palabra escrita- y que tendrá como resultado final la creación de una novela.

Las imágenes que la mente del novelista reproduce y que conforman el material narrativo de su próxima obra, pertenecen a una categoría determinada que sólo conocen quienes desempeñan esta profesión, pero que don Gonzalo logra caracterizar sin ningún problema gracias a su propia experiencia: *Esta mente (...), la del novelista (...) se ha especializado en la secreción de imágenes de cierta naturaleza, de imágenes estéticamente válidas cuya expresión más adecuada es la palabra* (Torrente, 1982b: 84).

Las imágenes que constituyen todo el material narrativo tienen una misma procedencia, la experiencia, ya que la mente humana sólo será capaz de crear imágenes a partir de referentes reales que conoce. Pero esas imágenes pueden ser de dos tipos, dependiendo de cuál sea la lente a través de la cual se proyecte en esa pantalla mental: mnemotécnicas o imaginativas.

De acuerdo con el planteamiento torrentiano, la memoria *consiste en la reproducción de imágenes específicas de lo que ha sucedido* y, en consecuencia, no sólo procede de la experiencia, sino que coincide con ella (Torrente, 1992: 12).

Por otro lado, la imaginación *consiste en repetir estas experiencias pero modificadas (...). Las imágenes que produce no han acontecido nunca en la realidad. Se trata de imágenes nuevas, imágenes inventadas* (13). Don Gonzalo llega a establecer, en este sentido, una doble tipología imaginativa en función de su distinto proceder a la hora de montar esas imágenes. Y así, señala que la imaginación puede combinar los elementos procedentes de la experiencia de un modo verosímil, creando

*imágenes que permanecen y se desarrollan dentro del mismo orden de lo real, o bien puede reunir imágenes incompatibles –inverosímiles– con la realidad, que no han sucedido y no es posible que se produzcan porque pertenecen a un orden fantástico (1985: 128-129).*

Esta proyección espontánea de imágenes en la pantalla mental del novelista, sean de la naturaleza que sean, provocan en él una necesidad de expresión inminente, la cual denominamos comúnmente inspiración: *Todo novelista ha experimentado la irrupción, en la pequeña e íntima pantalla en que sus imágenes se proyectan, de un personaje hecho, constituido, que obra y habla sin que el escritor pueda hacer otra cosa que convertirse en notario de lo que va viendo y oyendo (Torrente, 1982b: 85).*

Pero lograr la expresión idónea de todas esas imágenes mentales no es fácil, ya que éstas no se presentan ante el novelista de un modo sucesivo y ordenado, sino simultáneamente y mezcladas entre sí, como los átomos: *Las imágenes procedentes de la experiencia no permanecen inertes en ese escondite oscuro a que me he referido, sino que viven, se mueven, chocan con otras, se modifican y modifican a sus vecinas (1982b: 85).*

Por esta razón, el siguiente paso en la labor expresiva del novelista consistirá en seleccionar, ordenar y organizar todo ese material en función del molde textual que ha seleccionado para la redacción de su relato, en este caso, la novela. Sin embargo, la caracterización que de este proceso realiza don Gonzalo se relaciona más con el trabajo de un cineasta que de un novelista, por cuanto aparece expresada a través de términos que remiten al proceso de montaje de un filme, convirtiéndolo así en un medio expresivo perfectamente compatible con el texto narrativo de ficción verbal que es la novela:



*Acostumbro a distinguir entre la producción de imágenes nuevas y su ordenación posterior en vista de un conjunto o arquitectura aún no realizada que el escritor tiene, con mayor o menor claridad, en la mente (...) sostenida por la palabra (...). Aquí se insertan con toda propiedad las nociones de posición y situación (...), de orden, disposición y otras muchas afines que se refieren todas a lo mismo: la disposición que da (...) a las secuencias significativas o representativas el narrador para realizar esa forma apetecida a cuyo esquema ideal procura acercarse el artista y que constituye su modelo*<sup>159</sup> (1982c: 131).

En resumen, para Torrente Ballester el novelista asiste primero como espectador a una proyección mental de los distintos materiales narrativos que surgen a partir de su experiencia y a continuación se convierte en su intérprete, organizando y dotando de palabras todo lo que ha visto previamente con el fin de comunicárselo a otros del modo más fidedigno posible: *la imagen-modelo(...) está en el interior del novelista, es ella la que intenta describir y proponer al lector para que éste pueda engendrar en su interior una imagen de la misma fuerza* (1984: 80).

Una vez concluida la fase del *montaje*, la novela está ya lista para su difusión, lo que nos remite al polo receptor de la comunicación literaria -el lector-, que, como parece deducirse de esta última cita, será inversamente idéntico al de creación. Por ello, don Gonzalo continúa haciendo uso, para su descripción, de los términos cinematográficos manejados con anterioridad.

---

<sup>159</sup> Como prueba del evidente paralelismo que Torrente establece entre la organización y estructuración del material narrativo en el proceso de redacción de una novela y el montaje cinematográfico, remitimos a la definición que sobre este término nos ofrece el manual de Ramón Carmona, significativamente similar a la cita torrentiana: "El montaje [...] puede ser considerado como la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un film en función de un orden prefijado. Se trata, por tanto, de un principio organizativo que rige la estructuración interna de los elementos filmicos visuales y/o sonoros" (1996: 109-10).

Tampoco es gratuito que don Gonzalo identifique la técnica del montaje con el principio organizativo de esas imágenes psíquicas que constituyen el material narrativo del novelista. Años atrás Eisenstein había destacado la capacidad de actuación del montaje cinematográfico en los estímulos psíquicos del espectador: "El montaje [...] actuará directamente en el sistema nervioso del espectador [...] creando nuevos reflejos condicionados en relación con el tema que la película quiera transmitir (Bordwell, 1996: 13).

El lector tiene primero acceso al texto verbal y sólo a través de su lectura podrá reconstruir mentalmente las imágenes originales que estimularon la redacción del relato en el escritor: *Escrita la novela es como una partitura sin ejecutante. La novela la ejecuta el lector, y la operación de leer consiste en verificar íntimamente el contenido de la palabra, es decir, en repetir mentalmente, imaginariamente, el mundo que el novelista ha creado para nosotros. He dicho repetir, pude haber dicho reproducir* (1982c: 136).

Sin embargo, el autor de *LGS* sabe que esa reproducción visual del relato verbal nunca será exactamente idéntica a la primitiva del novelista. La teoría de la recepción torrentiana entiende la operación de lectura como una nueva interpretación del texto original. Al igual que en el proceso de creación el material narrativo surge condicionado por la experiencia del escritor, el lector también pondrá en relación lo que lee con su propia vida y conocimiento del mundo, lo que proyectará en su pantalla mental unas imágenes distintas pero igualmente válidas a las del novelista.

En su explicación, Torrente adopta el rol correspondiente al lector para ilustrar de un modo más convincente este planteamiento de raíz fenomenológica<sup>160</sup>: *Tengo ante mí unas palabras que entiendo, que intentan provocar en mi mente una imagen (...). Mi experiencia es distinta de la del escritor, y por precisas y atinadas que sean sus palabras, el efecto que me causan (...) no se verifica por entero* (1982c: 136).

---

<sup>160</sup> La Fenomenología es un movimiento teórico que se origina con la obra de Edmund Husserl a principios del siglo XX y da lugar a una importante corriente de la teoría literaria actual, la Hermenéutica fenomenológica, especialmente a partir de las propuestas de H. R. Jauss (1967) y W. Iser (1972). Busca evitar el problema de la separación entre la conciencia y el mundo, planteando que el sujeto enunciator conoce y da a conocer el mundo según se presenta en su conciencia. Del mismo modo, para el lector la obra es lo que se da a la conciencia y su interpretación depende de su experiencia individual. (Garrido, 2000).

Además del uso de cierta terminología cinematográfica ya comentada, aquí la conexión con este otro soporte narrativo reside también en que su idea sobre el proceso de lectura de una novela es compatible con el de transposición filmica. Si tenemos en cuenta la definición que sobre este término manejan algunos comparatistas, como *una nueva lectura de una novela que se hace visible a los demás y que puede coincidir en mayor o menor medida con lo que imaginó el escritor y lo que reproduce cada lector concreto* (Paz Gago, 2000: 128), vemos que esta diversidad interpretativa es también asumida por Torrente Ballester en su concepción de lectura narrativa: *cada lector lee, con el mismo texto, una novela distinta y eso depende, como se ve, de la riqueza de su experiencia, no de la palabra textual* (1976: 35).

Por tanto, la teoría torrentiana de la novela está estrechamente conectada con el medio filmico. El escritor ferrolano recurre de forma constante en su definición de los mecanismos comunicativos del género novelístico al uso metafórico de términos de naturaleza cinematográfica (imagen, pantalla, proyección, secuencia, montaje...), de modo que los límites entre la novela y el cine como soportes de narración ficcional se mezclan y confunden una y otra vez hasta convertirse en conceptos equivalentes dentro de la comunicación literaria.

El empleo de toda esta terminología filmica no es, en absoluto, gratuito. Aunque en cualquiera de los ensayos teóricos analizados don Gonzalo propone el análisis de cuestiones teóricas concernientes al género novelístico, el hecho de definir las precisamente a través del lenguaje cinematográfico sirve como prueba irrefutable de la huella imborrable que su experiencia cinematográfica dejó en su forma de escribir. Esta hipótesis es apoyada, incluso, por el propio Torrente Ballester

cuando, en algún momento, declara: *creo que en mi visión del mundo los elementos visuales predominan sobre los de los demás sentidos* (Suardíaz Espejo: 70) confirmando así, además, que esa conexión se propiciaba de forma consciente por parte del escritor.

De forma más indirecta, esta mezcla de teoría novelística explicada en términos cinematográficos apunta también a la intercambiabilidad de estos dos soportes como medios expresivos de la narración ficcional, de modo que si sustituyéramos la palabra “novela” por “filme” cada vez que aparece mencionada a lo largo de estos ensayos, el planteamiento teórico resultaría perfectamente adecuado al nuevo tipo de discurso.

Como buen comparatista, Torrente sabía que el intercambio comunicativo existente en la difusión de una novela o un filme es parecido: primero el artista acumula material consistente en un conjunto de imágenes mentales entorno a una idea originada a partir de su experiencia vital a la que da forma narrativa por medio de palabras o imágenes. Éstas serán recibidas por un lector o espectador que interpretará visualmente dicho relato también en función de su particular esquema mental, es decir, exactamente *lo mismo que se hace al trasladar una historia ficcional contenida en una novela a una versión cinematográfica: visualizar, reconvertir y plasmar en imágenes la versión visualizada por el lector, que puede o no coincidir con (...) lo que nos cuenta el narrador* (Paz Gago, 2000: 128).

#### **4.1.2. *Los gozos y las sombras*, novela cinematográfica.**

En su discurso de recepción como miembro de la Real Academia el 29 de enero de 1995 titulado “El impacto de la imagen en la narrativa española

contemporánea”, Luis Goytisolo (1995: 25-26) distinguía dos formas en que la narrativa española había reaccionado ante el relato cinematográfico. La primera, implica todo *un movimiento de aproximación al nuevo género tendente a asimilar sus recursos del modo más completo posible a fin de poder competir con él ofreciendo al lector un producto análogo, por más que expresado en palabras*, mientras que la segunda, en opinión de Goytisolo, antes que aproximarse a la imagen, busca apartarse de ella creando su propio ámbito irreductible y esencialmente verbal, imposible de llevar a la pantalla<sup>161</sup>.

Aunque el autor de *Antagonía* elige a Rafael Sánchez Ferlosio y su novela *El Jarama* como ejemplo modélico de esta tendencia, dado que previamente ha ofrecido una serie de rasgos formales específicos que definirían esa asimilación del discurso filmico al novelístico, podemos revisar esas características y comprobar si están o no presentes en *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo Torrente Ballester, por ser ésta, como hemos venido diciendo hasta ahora, su novela más cinematográfica, escrita inmediatamente después de su fugaz pero provechosa carrera como guionista.

La primera de ellas se refiere a las descripciones, que en las novelas pertenecientes a esta tendencia de asimilación cinematográfica, serían eminentemente visuales tanto cuando se refieren a personas, como a espacios o ambientes. En *LGS* las descripciones son particularmente visuales por el hecho,

---

<sup>161</sup> Peña Ardid (1996: 228 y ss.) ha puesto de manifiesto la presencia de una iconofilia cinematográfica y de numerosos recursos narrativos relacionados con el montaje filmico en las obras de los autores que formarían parte de esta segunda tendencia –Juan Goytisolo, el propio Luis Goytisolo o Juan Benet–, contradiciendo, de este modo, la propuesta del escritor barcelonés. Pese a ello, lo que a nosotros nos interesa es todo lo referente a esta primera tendencia, en la que podría incluirse a Torrente Ballester y a los que hemos propuesto como sus dos principales compañeros generacionales, como corrobora la propia Peña Ardid en este mismo artículo: *esta forma de novelar se mira en el cine y, con frecuencia, es adaptada al cine o a la televisión* (*La colmena*, de Camilo José Cela; *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes; *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo Torrente Ballester) (228).

también de naturaleza filmica, de que en la mayoría de los casos remiten y proceden de los ojos de un personaje, normalmente Carlos. A través de sus ojos vemos a los distintos personajes y los distintos escenarios donde se desarrolla el hilo argumental del relato, con todo lujo de detalles. Como es lógico, este tipo de paréntesis descriptivos abundan más en la primera parte de la novela, de la que podemos extraer un par de ejemplos con el fin de probar la validez de nuestras afirmaciones.

Antes de su llegada a Pueblanueva, Carlos cumple el encargo recibido de doña Mariana de visitar a Gonzalo Sarmiento en París con el fin de conocer a su hija Germaine, algo que no llegará a suceder, razón por la cual, Carlos decide entretenerse escudriñando con todo detalle la vivienda de su pariente Churruchao, mientras éste le pone al tanto de la vida de Germaine en un colegio religioso:

*Examinó la habitación. Muebles gastados; la mesa, con tapete de crochet; en las paredes, retratos de divos, recortados de revistas y con marcos de fabricación casera. Caruso, Anselmi, Tita Rufo y Conchita Supervía, vestidos a la moda de años atrás; recortes de revistas antiguas, bastante polvorientos, deslucidos los passe-partout. Como centrando los cuadros de un testero, había un retrato al óleo: no podía verlo bien desde su asiento. Y también un cromo antiguo del Sagrado Corazón y otra estampa religiosa, muy moderna.* (Torrente, 1982, I: 20).

La enumeración de los distintos enseres del cuarto siguiendo un orden sucesivo intenta reproducir el *travelling* de una cámara cuyo objetivo se correspondería con los ojos del protagonista, dato particularmente evidente cuando el narrador no consigue ofrecer al lector información alguna sobre el retrato al óleo argumentando que Carlos *no podía verlo bien desde su asiento*. Al margen de este tipo de técnicas narrativas de origen filmico, que comentaremos con mayor detenimiento, el carácter visual de esta descripción es manifiesto, pues consiste precisamente en una especie de inventario de los elementos presentes en la habitación perceptibles a través del sentido de la vista.

El procedimiento no varía en el caso de la descripción de personas; como ejemplo, la descripción de Rosario durante el trayecto en autobús que conducirá a Carlos a Pueblanueva, unas páginas más adelante, donde de nuevo encontramos una enumeración de detalles visuales percibidos desde la posición de Carlos con respecto a la aldeana, como, de nuevo, hace notar desde un principio el narrador:

*Rosario no le había mirado de frente (...). Carlos se fijó en ella, estudió su perfil. Podía ser una aldeana francesa, ancha de pómulos, rubia, colorada. Las ropas eran de buena calidad y corte ciudadano: sólo el mantón y el pañuelo atado a la cabeza denunciaban a la campesina. Sobre el escote bailaba una medalla de oro; grande, Las manos, también grandes, no deformadas por la labranza, ni sucias del trabajo, sino limpias, con las uñas bien cortadas (I: 28).*

Aunque en este caso, parece detectarse un movimiento de los ojos de Carlos, actuando a modo de cámara, de abajo arriba, lo más llamativo resulta el acercamiento gradual del objetivo, como si de un *zoom* se tratase, desde un plano medio (no olvidemos que está sentada) hasta un primerísimo plano de las uñas, pasando por el primer plano del escote y de las manos<sup>162</sup>.

Este tipo de descripciones eminentemente visuales se suceden a lo largo de toda la trilogía y, así, en el último capítulo de la novela el lector asiste al amanecer que pone término a la aciaga jornada en la que se produjo la violación de Clara y la posterior derrota de su hermano y Carlos Deza en su intento de vengarla peleando contra su agresor, Cayetano. De nuevo es Carlos quien contempla la luz del alba en el horizonte para acabar en una especie de plano detalle de su labio amoratado:

*Amaneció un día resplandeciente. El sol se asomó al cielo limpio y lo inundó todo de luz. Carlos, desde el sillón, contempló el cielo rojizo, le vio ascender por encima de*

---

<sup>162</sup> Siguiendo el manual de Ramón Carmona (1996: 96-97), en el plano medio (PM), la figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba; en el primer plano (PP), el encuadre incluye una vista cercana de un personaje, concentrándose en una parte de su cuerpo, principalmente el rostro, pero también un brazo o una mano, mientras que en el primerísimo plano (PPP), está centrado en una cercanía todavía mayor, por ejemplo, los ojos, la boca o el dedo de una mano.

*los montes. Se estiró y se contrajo rápidamente: le dolían los músculos, las articulaciones, quizá los huesos y el alma. El labio se le había hinchado mucho más: lo podía ver, oscuro, sólo con bajar los ojos (III: 317).*

Es, por tanto, innegable el carácter visual de las descripciones en *LGS*, explicable por el constante uso de una técnica de raíz cinematográfica, la *ocularización* narrativa, que limita la información que el lector recibe sobre los espacios y personajes que configuran la acción narrativa a lo que un determinado personaje, normalmente el protagonista, ve en cada momento<sup>163</sup>. Esta técnica no sólo está presente en las pausas descriptivas, sino también en la narración de acciones narrativas, indicándonos en todo momento la posición de cada personaje en escena y lo que cada uno de ellos visualiza, como en la pelea de Cayetano con Juan, donde el punto de ocularización oscila de Cayetano a Juan, de éste a los socios del Casino y de éstos a Carlos, sugiriendo una sucesión de diferentes planos:

*Cayetano atravesó el salón pisando fuerte (...) y echó sobre la mesa de mármol un camión destrozado, con manchas. Juan entonces volvió la cabeza. Cayetano le vio. Dio un paso atrás. Juan se puso de pie, le miró, se volvió a medias hacia la mesa, cogió el camión (...). Carlos había quedado solo en la barra del bar (...). Se dirigió a la puerta. Habían abierto la ventana, y desde ella los socios del Casino contemplaban la pelea. Carlos quedó en el umbral con las manos en los bolsillos. Ensangrentados, contraídos, Cayetano y Juan se golpeaban en medio de la calle. Se rechazaban, se volvían a juntar, caían y se levantaban (III: 310-11).*

---

<sup>163</sup> Como señala Jost (1989, en 2002: 35-44), para definir el concepto de narración es necesario trazar una frontera entre *contar* y *ver*. Mientras el término *focalización* tiene que ver principalmente con las cuestiones del saber narrativo, Jost propone el de *ocularización* para designar el contenido visual u ocular de un relato, así como la fuente de tal visualización, que actuará a modo de cámara cinematográfica, de modo que, cuando ésta parezca estar en el ojo de un personaje, como el caso que nos ocupa, se habla de *ocularización interna* y, cuando, por el contrario, parezca estar ubicada fuera de él, se denomina *ocularización cero*. Concretamente, en las descripciones analizadas aquí se detecta una *ocularización interna secundaria*, pues la fuente de percepción coexiste en la misma escena con su campo visual, marcándose esta correlación foco-imagen a través del contexto (del narrador, en concreto, indicando, en todo momento el lugar que ocupa Carlos en la escena), en oposición a la *primaria* en la que se detecta la ausencia del personaje que visualiza.



La *ocularización* predomina sobre la *focalización* en LGS. El principal motivo es que el protagonista de la trilogía, Carlos Deza es un recién llegado a Pueblanueva, que nada sabe y prácticamente nada recuerda de su ciudad natal y sus habitantes y, por lo tanto, se limita a observar lo que acontece a su alrededor. No en vano, el mismo personaje comenta, poco después de su llegada, que tiene, *desde hace unos días, la sensación de ser como una pantalla de cine, en la que a cada minuto entran gentes inesperadas, gentes que lógicamente nada tienen que ver conmigo y con las cuales, sin embargo, estoy relacionado, desde antes de mi llegada, por una esperanza o por un deseo* (I: 165). Esa pantalla de cine es la que se le ofrece al lector, pero dentro de ella, Carlos funciona como lente observadora, como cámara de cine y, aunque en un principio, parece que este papel le incomoda, con el tiempo lo asume, declarando ante Juan *yo sigo viendo vivir a los demás* (III: 50) e, incluso, llegará a disfrutarlo, manifestando más adelante su malestar por no poder visualizar escenas en las que sabe que estará ausente, pero que imagina igualmente, otorgándole así la función de prolepsis:

*Se interrumpió y acercó un poco su butaca a la de Germaine: Siento que mis principios me impidan asistir a la entrevista de esta tarde, pero me interesaría observar a doña Angustias, seguir su mirada por encima de los muebles, de los espejos, de los candelabros; espiar su asombro cuando le enseñes el salón, cuando pise la alfombra, cuando vea temblar los cristales de la araña (...), cuando se encuentre ante el retrato de su enemiga y descubra las esmeraldas alrededor de su garganta. Te recomiendo que se las enseñes. Que se las dejes tocar incluso. Las imaginaré en seguida sobre el escote de una nieta suya, que es el único modo posible, en cierto modo, de que llegue a poseerlas* (III: 130).

Por lo que se refiere al aprovechamiento que de este tipo de técnicas narrativas se hace en el texto fílmico será comprobado cuando abordemos el análisis comparativo-textual de estos fragmentos u otros equivalentes en el próximo capítulo.

El segundo de los rasgos señalados por Luis Goytisolo en su artículo es el carácter enunciativo y coloquial de los diálogos. Tal es, de nuevo, el caso de las abundantes escenas dialogadas presentes en *LGS*. En cada una de ellas los distintos personajes intervienen de manera muy dinámica, sólo interrumpidos por puntuales intervenciones del narrador de carácter objetivista, neutro y sintético, que funcionan a modo de acotaciones escénicas, bien informando sobre las acciones gestuales de los personajes, bien sobre la posición que cada uno guarda en esa escena concreta con respecto al ente visualizador existente en cada caso, que puede oscilar de un personaje a otro, lo que sugeriría, por tanto, una sucesión de distintos planos, al más auténtico estilo guionístico. Como ejemplo podemos examinar la conversación que, a la vuelta de su entrevista con doña Mariana, tiene Clara con sus dos hermanos, Juan e Inés en el salón del pazo de los Aldán:

*Inés cosía a mano las vueltas de un abrigo. Clara, arrimada a la chimenea sin lumbre, alzó una mano explicativa.*

*-Hoy estuve en casa de la vieja. Me llamó para ofrecerme un sueldo.*

*Juan, que se había acercado, indiferente, a la ventana, y miraba el huerto envuelto en lluvia, se volvió, como sacudido por algo interior y violento (...). Se acogió, expectante, al rincón de la ventana.*

*-Quiere poner una tienda de quincalla, y dice que yo le sirvo. Es una suerte, porque por lo menos me dará cuarenta duros, y con ese dinero...*

*-¿Cómo dices? ¿Qué te dará cuarenta duros?*

*-Eso, lo menos. A lo mejor, son cincuenta.*

*Juan abandonó el refugio de la ventana, adelantó unos pasos, miró a Clara, sonrió.*

*-¿Nada más?*

*-Ya me parece bastante*

*-Por un trabajo, quizá sí. Por una venta, es muy barato. Yo no me vendo por tan poco.*

*Arrastró la silla y se sentó cariñosamente, junto a Inés. Repitió:*

*-No me vendo por tan poco.*

*Clara les miraba por sorpresa: a Inés, que cosía, sin decir palabra, y a Juan, que le sonreía con burla. (I: 286).*

La distinta posición que cada uno de los tres personajes ocupa cuando se abre la escena, sugiriendo un plano general de la habitación con ocularización cero, se

transforma rápidamente en una serie de planos-contraplanos marcados por cada una de las intervenciones de los dos personajes que enfrentan a dos bandos oponentes, Juan e Inés por un lado y Clara, sola, en el otro, sorprendida por la orgullosa y hostil reacción de sus hermanos.

La utilización de adjetivos y adverbios en el discurso del narrador sirven para informar al lector de los gestos y actitudes de los personajes: Clara, *explicativa*, Juan, *indiferente* y *expectante* corre a sentarse junto a Inés, *cariñosamente*. En cuanto al discurso de los personajes es sintético y ágil, contribuyendo a aumentar la tensión que se desprende de esta escena.

El posterior contraste de un fragmento dialogado con su equivalente en el texto fílmico servirá para comprobar si existe o no un paralelismo entre lo sugerido por el narrador en la novela y la nueva lectura que propone el realizador de la serie televisiva.

La estructura narrativa articulada en secuencias sería el tercer elemento sugerido por Goytisolo como indicativo de una asimilación del discurso cinematográfico en el novelístico que también se encuentra en *LGS*. La estructura externa de la trilogía presenta, en realidad, una doble distribución: capítulos y secuencias. Los capítulos se establecen en función de un eje temático que normalmente gira alrededor de un personaje o acontecimiento determinado: la llegada de Carlos a Pueblanueva, el primer encuentro con Clara, la boda de Rosario... Al principio de la novela los capítulos son más cortos y con menor número de segmentaciones internas, porque en ellos el narrador se limita a presentar personajes desarrollando pocas acciones.

Las divisiones internas dentro de los capítulos implican un salto temporal y/o un cambio de escenario, de ahí la evidente relación que se puede establecer entre este tipo de segmentación con las secuencias cinematográficas en las películas. Así, el capítulo VIII de la tercera parte abarca el día del regreso de Juan a Pueblanueva y está dividido en seis escenas: en la primera, se encuentra con Baldomero al bajar del autobús y éste le enseña la iglesia que tanto le atormenta; en la segunda Juan acude a casa de Carlos y charlan sobre la marcha de Germaine y el noviazgo de Clara con Cayetano; en la tercera, cumpliendo el encargo de Juan, Carlos acude a la tienda de Clara donde los dos conversan tensamente sobre ella y Cayetano; en la cuarta, de vuelta en el pazo, Juan, Carlos y Paquito cenar y charlan sobre política; en la quinta los dos primeros acuden a la taberna del *Cubano*, donde continúan abordando cuestiones políticas y en la sexta y última, la más larga e importante de todo el capítulo, comienza con la última cita de Cayetano y Clara quien, tras su ruptura, acude al pazo a saludar a Juan, informando a éste y a Carlos de lo sucedido entre ella y Cayetano momentos antes. El espacio temporal entre las distintas escenas, en este caso, es estrecho y en todos los casos implica cambios espaciales.

Los dos últimos aspectos que enumera Goytisolo guardan una estrecha relación, pues ambos tienen que ver con el nivel enunciativo de la narración. Según el escritor, para que en un texto novelístico pueda hablarse de asimilación de lo cinematográfico debe predominar la narración en tercera persona y el punto de vista narrativo cobrará una especial importancia. Ya hemos comentado al tratar el contenido visual del relato, que en *LGS* la técnica narrativa más dominante es de origen cinematográfico, la ocularización narrativa, mediante la cual se informa al

lector de lo que los distintos personajes alcanzan a ver en determinadas situaciones, en lugar de lo que saben los unos de los otros. El punto de vista, literalmente hablando, es esencial, por tanto, en toda la trilogía y aunque oscila de un personaje a otro a lo largo de las distintas escenas, en todo el relato domina la perspectiva del principal observador de la novela, Carlos Deza. Su visión de los acontecimientos que le rodean y en los que participa no se nos ofrece, sin embargo, de manera directa a través de una narración homodiegética. Por el contrario, y como ya comentamos en el análisis del texto novelístico, existe una instancia narradora ajena al relato, es decir, un narrador heterodiegético que a través de la tercera persona refiere la historia que desarrolla la novela, escondiéndose casi todo el tiempo detrás del personaje protagonista, observando y valorando lo mismo que Carlos ve, lo cual acentúa su particular actitud de espectador de su propia vida y de los demás. De ahí que hablemos de un predominio de la ocularización interna secundaria, pues de tratarse de un relato en primera persona, la instancia observadora coincidiría directamente con el personaje, ausentándolo de los escenarios donde se produce la acción, es decir, estaríamos ante una ocularización interna primaria, mientras que aquí el personaje que mira se incluye en la escena porque tiene detrás una tercera persona que ve a través de él. Únicamente cuando el narrador realiza una introspección en el pensamiento de un personaje, éste deja de depender de la visión que una determinada figura le ofrece y cobra autonomía propia.

Además de los rasgos enumerados por Goytisolo que, como acabamos de comprobar, se encuentran presentes en su totalidad en *LGS* y de la existencia de técnicas de ocularización narrativa las cuales, no por haber sido omitidas en el

particular inventario de este escritor y académico, dejan de establecer una importante ligazón en la novela con el lenguaje cinematográfico, hemos podido detectar otros tres elementos de carácter cinematográfico cuyas implicaciones narrativas tienen una mayor trascendencia que las características analizadas hasta aquí.

En primer lugar, la imagen dentro de la imagen, el guiño metavisual que el escritor ferrolano introduce en su narrativa a través del uso de los espejos situados en determinados espacios ficcionales, de los que ya había sacado idéntico rendimiento en las dos películas conservadas y escritas por Torrente Ballester, *Surcos* y *Rebeldía*, hace ahora intervención en su novelística, no sólo ampliando su número de apariciones, sino también desdoblándose en otro elemento con similares características metavisuales: el retrato.

Es éste un aspecto que ya ha sido tratado previamente por el primer crítico que puso de manifiesto el importante papel que lo cinematográfico jugó en la novelística realista e histórica de Torrente Ballester, José María Paz Gago (2001b), quien analiza distintos casos del uso que el texto torrentiano hace de estos dos elementos y apunta como su valor principal la expresión del deseo, algo que, a nuestro entender, debe ser matizado.

Así, el espejo es el único elemento capaz de visualizar a quien mira, en consecuencia, el único que consigue convertir a un personaje que observa a los demás en observador de sí mismo. En este sentido, resulta interesante y, por otra parte coherente, que la primera descripción física de Carlos se le ofrezca al lector en el momento en que por primera vez, tras llegar a casa de doña Mariana, se mira en el espejo.

*Carlos se vio ante un espejo colgado en el vestíbulo. Se vio modesto y escueto, con sus pantalones arrugados y su chaqueta de pana deslucida, al*

*lado de doña Mariana, elegante y anticuada, y se sintió inferior. Todo cuanto le rodeaba era rico y sólido. Ni siquiera lo que recordaba de su casa podía compararse. En el espejo, su figura y la de doña Mariana contrastaban, y, sin embargo, había entre las dos algo de común, además de la facha. Ella también miraba al espejo* (Torrente, 1982d, I: 32)

Si bien es cierto, como apunta Paz Gago (2001b:149), que este fragmento guarda correlación con una escena similar de *Rebeldía*, ofreciendo una imagen duplicada del objeto del deseo, ese sentimiento resulta más evidente por parte de doña Mariana quien ha creado una serie de expectativas en torno a la figura de Carlos, mientras que para éste el espejo representa más un elemento de contraste o comparación entre su figura y todo lo que le rodea, incluso, la propia doña Mariana. De hecho, minutos después y tras haberse aseado, vuelve a posar frente al espejo para averiguar si ahora su apariencia entona más con el lujoso escenario en el que está envuelto: *Se vio en el espejo. La suntuosidad de la caoba parecía pedir, sin embargo, otro sujeto: un sujeto envuelto en batín de seda, con pañuelo al cuello, con tupé y bigotes engomados, quizá con un monóculo. Pero él no estaba mal* (Torrente, 1982d, I: 33).

A pesar de que el texto filmico elimina el espejo del vestíbulo, en su lugar, cobra especial preeminencia la gran luna que preside la sala donde se encuentra el piano y donde Carlos y doña Mariana charlarán animadamente sobre sus antepasados y sus respectivas vidas. En él aparecen reflejados los dos personajes ya en el primer capítulo, cuando la señora de la casa habla a Carlos Deza sobre sus gustos musicales. No se transmite, sin embargo, a través de su uso el mismo valor contrastivo de la novela, sino que se intenta destacar la evidente complicidad y cercanía existente entre estos dos personajes mediante una sugerente imagen duplicada.

En idéntica situación a la de Carlos al comienzo de la novela se encuentra Clara cuando visita por primera vez a doña Mariana. Su miedo a no estar a la altura de las circunstancias, provoca su necesidad de observarse a sí misma y, al mismo tiempo, aumenta su desasosiego ante la imposibilidad de hacerlo, pues tal es la escasez que rodea al personaje: *Vestida, calzada y enguantada, Clara no tenía donde verse entera. Dio una patada al espejillo que sólo le devolvía la imagen de media pierna, y salió (...). Clara no había hallado espejo ni vidriera de mercería donde contemplarse a gusto, y caminaba insegura* (I: 282). De ahí que, cuando llega a su destino, no pueda evitar mirarse en el mismo espejo del vestíbulo donde el lector ha contemplado a Carlos por primera vez, en similares circunstancias. Al ser descubierta por Mariana, ésta comenta en tono amable: *Entra, no te quedes ahí. Dentro también hay espejo* (283), lo mismo que dice el personaje interpretado por Amparo Rivelles en la serie de televisión cuando encuentra a Clara comprobando su aspecto ante el espejo de la sala de música.

Hacia el final de la novela, la situación económica de Clara ha mejorado. Por eso, cuando vuelve a casa de doña Mariana, esta vez para entrevistarse con Germaine, a quien considera su rival, el narrador abre la escena señalando que *Clara se había comprado un armario de luna y lo tenía en su cuarto. También tenía espejo en el lavabo* (III: 1239). De nuevo, necesita mirarse en él antes de salir, aunque en esta ocasión el motivo no es comparar su apariencia con el lujo del lugar al que se dirige, sino con la propia Germaine:

*Abrió las maderas de la ventana y se miró al espejo del armario. Caminó hacia delante y hacia atrás; se volvió a la izquierda y a la derecha. Se echó el abrigo por los hombros, se lo puso y se lo quitó (...). Pensaba que Germaine era más bonita que ella y que se movía con más gracia. Sin embargo, bien mirada, ni por la figura, ni por la cara, ella valía menos, sino por algo del conjunto que se sentía incapaz de imitar* (123).



Finalmente, el orgullo vence a su inseguridad, y así lo hace notar el narrador, quien indica sagazmente que, al recibirla la *Rucha*, *le hizo un gesto de que pasara y la dejó frente al espejo del paragüero. Clara se volvió de espaldas al espejo* (124). Todo este pasaje se eliminó en su paso al audiovisual, aunque en otros momentos el espectador puede notar que en la nueva habitación de Clara hay también dos espejos, uno de pie y otro sobre el lavabo, como en el texto novelístico.

No es Germaine el único personaje con el que se compara a Clara con un espejo de por medio, aunque el siguiente caso, supone una variante muy interesante del uso de este elemento decorativo como objeto de contrastes. Nos referimos, en concreto, a la comparación Clara-Rosario que Paquito el *Relojero* hace ante el asombro de don Carlos en la primera parte de la trilogía. El primero le confiesa al segundo haber descubierto a ambas féminas desnudas en dos ocasiones diferentes, pero en similares circunstancias: ante el espejo. La distinta reacción de los dos personajes le sirve a Paquito para elogiar la pureza de Clara y condenar a Rosario:

*Las vi desnudas a las dos. Una vez Cayetano me mandó con un recado para Rosario (...). Por la rendija vi cómo se desnudaba y se miraba al espejo (...). “Una mujer que se mira desnuda al espejo no es de buena ley”. Estaba muy buena, ésa es otra cuestión, pero Clara no tiene nada que envidiarle (...). Un día por la tarde vine a ver los relojes (...). Entró Clara y se puso a revolver en un armario, a sacar la ropa y mirarse en el espejo con ella puesta por encima. De pronto empezó a desabrocharse (...), se quitó la bata y quedó en cueros (...). Pero ya ve, tenía el armario abierto y no se le ocurrió mirarse, como a la otra* (I: 233-234).

La misma escena, con idéntico significado, aparece en el texto filmico (capítulo 5), pero, como señala Xavier Bermúdez (2000: 105), *aunque el realizador decide ilustrarlos visualmente (...), la producción tan sólo consigue contratar el desnudo de Dans y no el de López.*

Sin embargo no es sólo el motivo económico el que explica que el espectador sorprenda con cierta frecuencia a Rosario en actitud narcisista. Un poco antes en el mismo capítulo, después de su primer encuentro amoroso con Carlos, le pide a Carlos que le ponga el mantón, colocándose frente al espejo para disfrutar la imagen del *señor* abrazado a ella. También el día de su boda, tras haberle pedido a su familia que abandonen la que ahora es su casa, Rosario se mira segura en la luna de su armario mientras se prepara tranquilamente para su noche de bodas. Lo que estas escenas parecen sugerir en el filme es que Rosario es una mujer muy consciente del poder de seducción que despierta en los hombres y del provecho que puede y, de hecho consigue, sacar de ello.

Otro personaje que aparece en la serie de manera recurrente mirándose a un espejo es Germaine. Desde su primera aparición, mientras charla con Carlos en casa de doña Mariana (capítulo XI), la encontramos retocándose el maquillaje con la ayuda de un espejo de mano. También se mira en la luna que tiene Clara en su tienda cuando acude allí con el pretexto de comprar unas puntillas, evidenciando más, si cabe, su egoísmo y arrogancia.

En cuanto a los retratos, su función principal en la novela es también la de establecer una comparación o contraste con respecto al personaje que se sitúa frente o debajo de él. Los dos retratos principales en la trilogía los encontramos también en casa de doña Mariana, uno de ella misma y otro de Mariana Quiroga, un antepasado suyo. Es la propia doña Mariana la que se los enseña a Carlos y es éste quien establece, como observador, las comparaciones oportunas a través de la voz narrador:

*Doña Mariana fue derechamente a la chimenea y mostró a Carlos el que presidía. Era de una mujer (...). Carlos encendió una cerilla y la levantó sobre su cabeza, alumbrando el cuadro. Miró unos momentos el rostro delgado, decidido, despectivo, de Mariana Quiroga.*

-Se parece a usted.

- ¿Quieres con eso llamarme fea?-respondió doña Mariana riendo.

Carlos se disculpó.

- Lo soy ahora, de vieja, pero de moza no fui cosa despreciable. Tú mismo puedes verlo.

Fue hacia el extremo opuesto del salón, y mostró a Carlos un cuadro colgado sobre la consola.

-Así era yo hace treinta años.

Carlos encendió una cerilla (...). A la luz del candelero se descubrían, si no los matices, al menos la figura: una Mariana joven, cuyo rostro se adelantaba vigoroso, dominante, seguro de sí mismo (...). Aquel rostro atraía, no por su perfección, sino por su vitalidad, contenida y como frenada por la sonrisa. Carlos se volvió, y alumbró el rostro de doña Mariana.

- No compares -dijo ella sonriendo-. Lo de ahora es una ruina (I: 47).

Más llamativo y original resulta el juego de contrastes que estos cuadros establecen con respecto a la que está llamada a ser la heredera de doña Mariana, Germaine Sarmiento. La comparación que Carlos establece entre el primero de ellos y la francesa tiene como objetivo fundamental resaltar la belleza física de Germaine: *si te fijas bien en esos fantasmas, sólo uno de ellos (...) se parece a ti (...). Este. Se llamó en vida Mariana Quiroga, y debe de ser tatarabuela tuya. Pero tú eres mucho más bonita* (III: 80).

La reacción del personaje al descubrir el segundo retrato, limitándose a comentar: *lleva un bonito traje, y un collar* (III: 78), descubre que, más allá de un cierto parecido físico, poco tiene que ver la clase que caracterizaba a doña Mariana, con el afán materialista que domina a la joven francesa. Por si esto no resultase suficientemente claro, dos episodios después, Clara convence a Germaine de que se vista con el traje y el collar que lleva doña Mariana en el retrato. Entonces, en una brillante combinación de elementos visuales, Germaine corre al espejo, en el que Clara descubre que el parecido de ésta con su tía, así como su sentimiento de inferioridad con respecto a la francesa no tiene razón de ser:

*Germaine estaba frente al espejo, y Clara, un poco detrás, miraba por encima del hombro de Germaine la imagen reflejada (...). Germaine retrocedió unos pasos y empezó a tararear un aire de La Traviata. Clara se apartó y se apoyó en el piano. Germaine, sin dejar de mirarse, evolucionaba, movía los brazos a compás del aria (...). Dejó caer los brazos y miró con alegría, con satisfacción, a Clara, a la Rucha.*

*- Así no me parezco a mi tía, ¿verdad?*

*- No –dijo Clara-. Ella era de otra manera. (III: 127).*

El texto audiovisual recoge sólo el primero de ellos en una escena del capítulo 11 donde Carlos le enseña los retratos y el collar a la francesa. El contraste entre un pasaje anterior paralelo –presente en la novela y en la serie- que ha tenido como protagonistas a Carlos y Clara pone de manifiesto la humildad y honestidad de esta última –*muy bonito, pero me da miedo* (II: 284) - frente a la codicia de Germaine, cuya primera reacción al ver el collar es limitarse a preguntar si es suyo (III: 78).

Por tanto, aunque en los dos textos se registra una presencia recurrente de elementos especulares, tanto espejos como su variante del retrato<sup>164</sup>, cumplen en la novela una función principalmente contrastiva del personaje reflejado, bien con otro personaje o bien con la atmósfera que le rodea, mientras en la serie televisiva este uso sólo se conserva, levemente, en el caso de Clara y para emplearse más como una técnica de caracterización negativa de dos personajes femeninos: Rosario y Germaine.

A Torrente Ballester le interesaba cualquier manifestación artística. Acabamos de ver cómo la pintura juega un importante papel en la visualidad de la novela, cuya función principal, junto con el uso de los espejos, remite más a mecanismos filmicos que pictóricos. Otro de los artes predilectos del escritor fue la

---

<sup>164</sup> Existen otros retratos importantes en el relato, como el del Suzanne, la madre de Germaine o las pinturas de la iglesia, también obra del padre Eugenio, sin embargo, su función es más argumental que simbólica.

música. Ésta posee también un valor fundamental en la trilogía –Carlos y doña Mariana charlan entretenidamente mientras escuchan viejos discos o éste la deleita tocando alguna pieza al piano; la interpretación que Germaine hace del *Ave María* con motivo de la inauguración de la iglesia, supone un momento cumbre en la trilogía...- unida a todo tipo de sonidos ambientales –conversaciones de fondo, el estruendo de las máquinas del astillero...- como si de una banda sonora cinematográfica se tratase. En general, todo lo que concierne a aspectos de caracterización escénica de un filme –banda sonora e iluminación- aparece minuciosamente detallado en cada escena de la novela, pudiendo llegar a tomar matices simbólicos que merece la pena ejemplificar y comentar.

Así, en un fragmento final de la última parte, la luz y la música procedentes de una verbena auguran felicidad para los protagonistas, Carlos y Clara: *Encendió los quinqués de la chimenea y abrió la ventana. Pueblanueva se había iluminado y en algún lugar tocaba una charanga; el pueblo bailaba un tango en honor de la Resurrección. En el aire limpio, el faro del muelle lanzaba sus destellos: uno, dos. Oscuro. Uno, dos. Más allá, en medio de las aguas, un farol rojo y un farol verde, balanceándose al compás* (Torrente, 1982d, III: 60).

No obstante, es más llamativa la función simbólica de la luz en la trilogía que la de la música. Este elemento visual que remite a un código inexistente en la narración verbal, típicamente cinematográfico, logrará desempeñar una función caracterizadora importantísima de alguna escena, como acabamos de ejemplificar, o de un personaje en concreto, con resultados, incluso, más efectistas. En este sentido, conviene comentar una escena del capítulo III de *Donde da la vuelta el aire* que refiere una entrevista entre fray Eugenio, pariente de Carlos Aldán, y el prior de la

orden religiosa a la que él pertenece, a raíz de la reciente deserción de un fraile muy cercano a fray Eugenio y a Inés Aldán: fray Ossorio.

La mayor parte del pasaje narrativo es dialogado, pero, como ya hemos comentado el valor cinematográfico del discurso verbal de los personajes en la novela, centraremos nuestra atención en las intervenciones del narrador, de las que se deduce una evidente subjetivización del espacio y, sobre todo, de uno de los personajes presentes en la escena. El efecto de la luz sobre el prior cumple una función fundamentalmente paródica y degradante, en consonancia con el plano visual desde el que se enfoca al personaje ocularizado, la mirada de fray Eugenio<sup>165</sup>.

La escena se abre cuando el monje hace su aparición en el despacho del prior. El narrador, adoptando la posición que correspondería a fray Eugenio, se refiere a lo que él ve: *El prior no le miraba. Espetó la pregunta a fray Eugenio como sin darle importancia, mientras ordenaba unos papeles* (II: 102).

A continuación, el narrador apunta la presencia de una lámpara de carburo que cuelga del techo. Al principio del fragmento, se sugiere un plano en picado y se compara irónicamente el efecto de la luz sobre el prior con la aureola de un santo: *la calva del prior, justo debajo de la lámpara, brillaba más o menos; llegaba, en algunos momentos, a ser resplandeciente como un halo*" (102-103). De ahí, irá cambiando sin perder su valor paródico a lo largo del diálogo, y así seguidamente *el resplandor de carburo se reflejó entonces en su frente, en la punta de la nariz* (103), lo que además de ridiculizar al prior –nariz de payaso–, lo califica de mentiroso –nariz de pinocho–.

---

<sup>165</sup> Se puede entablar también una conexión paralela entre esta escena y algunas manifestaciones del esperpento valleincliniano, sugerido, en numerosas ocasiones, por las indicaciones escénicas –y en concreto luminotécnicas– que el autor introduce en las acotaciones. Este hecho no contradice la relación del uso simbólico de la luz con el cinematógrafo, antes bien, la refuerza, dada la estrecha vinculación establecida por el propio Valle-Inclán entre el esperpento y el cine.

Una vez más, el prior cambia de posición: *se levantó, se acercó a fray Eugenio y le puso una mano en el hombro. Su cara quedó en sombra* (103), en esta ocasión para dar al personaje un aspecto terrorífico, casi demoníaco y poner de manifiesto su talante perverso y retorcido. Tras aproximarse a fray Eugenio, *rodeó la mesa y volvió a sentarse. En aquel momento osciló la llama, pareció que iba a apagarse. El prior se incorporó, dio un golpe energético a la lámpara y la llama volvió a brillar* (103), haciéndose así hincapié en la agresividad e impetuosidad del personaje.

Por si no resultara esto suficientemente evidente, unas líneas más adelante, el prior llega a acorralar a fray Eugenio –o mejor dicho, dado el carácter subjetivo de la escena, fray Eugenio se siente acorralado-, haciéndole retroceder *hasta la zona sombría de la celda mientras en medio, de pie, le apuntaba el prior con dedo energético* (105).

Por último, al terminar la conversación, *juntó las manos y bajó la cabeza. La tonsura, grande, redonda, iluminada parecía flotar sobre la frente en sombra* (105). Se cierra así la escena con la misma imagen paródica con que comenzó, lo que le conferiría, además, una estructura circular.

Aunque el código luminotécnico es fundamental en la construcción de este pasaje narrativo, éste depende en todo momento de la percepción visual particular de fray Eugenio, alrededor de quien se sitúa la lente cinematográfica que subjetiviza toda la entrevista a través de una ocularización interna secundaria. Además de la iluminación también se introducen elementos que remiten a la banda sonora –el ruido del viento (102 y 103)- y que estarían básicamente destinados a reforzar la deuda fílmica del fragmento novelístico en cuestión.

Lamentablemente, pese a la poderosa presencia de códigos y procedimientos narrativos de origen filmico de la escena, ésta fue eliminada en su transposición cinematográfica. Las razones se relacionan con aspectos diegéticos, no discursivos, dada la naturalidad con que podría realizarse en su paso a filme. Pero en la novela el personaje de fray Ossorio protagoniza junto a Inés Aldán una trama secundaria que fue eliminada por completo del texto filmico, fundamentalmente por motivos de duración, por lo que no tenía sentido alguno rodarla.

Aunque no abundan, hay en el filme alguna muestra de un aprovechamiento eficaz del valor simbólico de la iluminación del que, sin duda, Torrente Ballester sí logró obtener un mayor rendimiento en toda la trilogía. También llama la atención en la serie su cuidada banda sonora, en cuya elaboración jugó un papel fundamental la labor de supervisión de don Gonzalo.

Este elemento, además, se convierte en el texto filmico en una técnica caracterizadora de algunos de los principales personajes del relato. Y así, las canciones melodramáticas con las que doña Lucía se deleita en más de una escena resaltan aún más, si cabe, tanto su cursilería como la antipatía que sus ademanes suscitan en Carlos, quien se apresura en cambiar de emisora y en deshacerse de su compañía (capítulo 3); la predilección de doña Mariana por los cuplés picantes acentúan su espíritu jovial y liberal en materia amorosa; los himnos políticos de *A las barricadas* o *La Internacional* acompañan al utópico Juan Aldán en defensa de causas tan perdidas como su propia personalidad y la interpretación o mención que Germaine hace de famosos fragmentos de ópera resaltan su altanería e indudable afán de protagonismo.



Por último, se registran una serie de referencias explícitas (e implícitas) al mundo del cine, recurso intertextual ya detectado en obras, incluso, anteriores a la trilogía, como ya hemos mencionado. En términos generales, el cine representa un medio de trascender la dura y asfixiante *realidad* de los personajes que a él acudan, consiguiendo por un rato trasladarlos al mundo ficcional —o mejor dicho, metaficcional, pues ya nos encontramos dentro de una ficción— del filme proyectado.

No obstante, en el caso concreto de LGS, es posible distinguir dos variantes fundamentales en el empleo de referentes filmicos como modo de trascender la realidad (ficcional) circundante, que merecen un detenido acercamiento dadas las interesantes significaciones que sugieren con su presencia.

Por un lado, estos intertextos favorecen el escapismo de Clara con respecto a sí misma y así lo declara ante Carlos: *no hay cosa que más desee que ir al cine. Estoy tan cansada que sueño con meterme allí y ver cómo otros viven y sufren. No sé por qué eso descansa tanto, y queda una tranquila* (I: 193), a lo que hay que unir su deseo de ser otra *con toda el alma* (I: 262). Al mismo tiempo, contribuyen a la creación de un marco narrativo, concretamente, de los encuentros semanales entre Clara y Carlos, que ella considera citas amorosas y que desgraciadamente para ella acabarán pronto. Pueblanueva tiene cine y, al igual que sucedía con el teatro en el siglo XIX, es considerado centro de reunión social y un espectáculo popular al alcance de todos.

En la novela, el narrador se encarga de caracterizar este espacio novelesco de forma bastante detallada en el capítulo XIV de *El señor llega*, cuando Clara y Carlos acuden por primera vez juntos al cine:

*El cine era una habitación larga y estrecha, con duras butacas de madera. Sobre la entrada, a todo lo ancho de la sala, una especie de palco avanzaba*

por encima del patio. Allí vio Carlos, acomodadas, a doña Lucía y a sus amigas.

-¿Por qué no has comprado entradas de palco? –preguntó a Clara.

-No quiero estar al lado de esas superferolíticas.

-Sin embargo, aquél es tu sitio.

-Otro día...

*El público de las butacas alborotaba. Se tiraban cáscaras de cacahuetes, bolas de papel; se llamaban a voces (...). Sosegaron al apagarse la luz. En la pantalla apareció Gary Cooper, oficial de lanceros bengalíes. Cuando mató, de un tiro, a una serpiente, todos exclamaron: -¡Ooooooh! Clara (...) seguía la aventura de los lanceros con expresión apasionada, con ojos entornados y felices (...). Al encenderse las luces, parecía transfigurada y dichosa. (I: 264-265)*

De este fragmento narrativo se deduce fácilmente que el cine se ha convertido en centro de reunión social de la urbe, especialmente en las provincias, sustituyendo la función social antes destinada al teatro y en cuyo espacio se sigue marcando una cierta distribución clasista. El palco, situado en un nivel espacial superior al patio de butacas acoge a las clases más pudientes, mientras el patio queda adjudicado a la clase obrera, la plebe.

Pero, volviendo a la función principal del cine en la novela, resulta especialmente llamativo que, pese a la mísera situación personal de Clara –ruina económica de su familia, dudosa reputación...- ésta aparezca *transfigurada y dichosa* tras la proyección de la película. En el caso concreto de este episodio novelesco se trata de un filme de aventuras. La verdad es que poco o nada podría haber encontrado Clara en la trama y personajes de *Tres lanceros bengalíes*<sup>166</sup> que le recordase su

---

<sup>166</sup> *Tres lanceros bengalíes* (*Lives of a bengal lancer*) parece ser la película a la que asisten Carlos y Clara, aunque Torrente no facilita el título en la novela. Filme de Henry Hathaway, de 1935, con Gary Cooper, Franchot Tone y Richard Cronwell, entre otros. En tiempos de la colonización inglesa en Bengala, un joven se alista en una compañía de lanceros. Será admitido y pronto comenzarán sus escaramuzas contra los hindúes. La película pertenece a un conjunto de filmes de los años 30 que, inspirados directa o indirectamente en Kipling, exaltaron tendenciosamente la gesta colonizadora, reduciendo a los habitantes del país al papel de simples comparsas y que posiblemente gozaron de una gran acogida en el territorio español como forma de exaltación del brillante pasado imperialista de nuestro reino que los espectadores verían reflejado en este tipo de películas.

forma de vida, y esto es precisamente lo que le permite desconectar su mente durante algo más de una hora, como nos hace ver el narrador.

Por tanto, la alusión al cine como realidad espacial concreta funciona en la novela, en el caso concreto de Carlos y Clara, como marco narrativo de su particular relación mientras la mención explícita de textos filmicos supone para ella una válvula de escape a sus problemas diarios.

En el caso de la transposición filmica del texto literario en la serie de Televisión Española *Los gozos y las sombras* lo primero que llama la atención es que se recoja esta primera cita entre Carlos y Clara para ir al cine (capítulo 6), dada la necesaria reducción de material narrativo que exigió la transposición filmica y que probaría la importancia de estos encuentros.

El texto filmico prestará mayor atención al filme al que asisten Carlos y Clara que a la caracterización espacial de la sala de proyección, y la función del intertexto filmico, más que la de escapar de la realidad circundante, será la de propiciar en el espectador una identificación del tono romántico de la película a la que asisten con la escena de la serie. Y es que desde el comienzo de este fragmento filmico el espectador detecta un cambio fundamental con respecto al texto literario: la película a la que asisten Clara y Carlos ha cambiado; ya no se trata de *Tres lanceros bengalíes*. Ahora en distintos puntos de Pueblanueva –en la fachada del Casino, bajo unos soportales, en la fachada del cine– se anuncia en grandes pizarras el título de otro filme: *Salón Royal presenta a Greta Garbo y John Gilbert en Cristina de Suecia*<sup>167</sup> *a las 7 de la tarde*. No hay imágenes de su proyección, sólo del exterior del

---

<sup>167</sup> *La Reina Cristina de Suecia (Queen Christina)* es el título completo de esta película norteamericana de 1933 dirigida por Rouben Mamoulian con Greta Garbo, John Gilbert, Ian Keith y Lewis Stone como principales intérpretes. 94 m. B/N. Uno de los títulos cumbre de la filmografía de Greta Garbo, que actúa y disfruta en el papel de la legendaria soberana del siglo XVII sueco, capaz de

cine donde hacen cola los dos personajes. A la salida se dirigen a una taberna, donde, ante los cuchicheos suscitados por la presencia de Clara en compañía de Carlos “el médico de los locos”, éste le comenta irónicamente: *Eres tan popular como Greta Garbo*, broma ausente e imposible en la novela dado el cambio de película al que acabamos de referirnos.

Dicho cambio es el aspecto más importante de la lectura que el texto filmico ofrece sobre esta escena en particular. Posiblemente los guionistas de la serie, en un intento de reforzar la función del intertexto filmico como marco narrativo de los encuentros entre Carlos y Clara, decidieron sustituir el filme de aventuras por uno de tono romántico y, por tanto, más cercano a la actitud de estos dos personajes, especialmente de Clara, mitigando así la ruptura con la realidad particular del personaje narrativo durante la proyección de la película que proponía la novela.

La segunda variante de intertextualidad filmica presente en la novela *LGS* implica la identificación del personaje con la ficción cinematográfica, trascendiendo su propia realidad ficcional, y se detecta de manera especial y particular en el caso de doña Lucía, la mujer de don Baldomero, el boticario.

En este caso, los referentes cinematográficos explícitos se entremezclan con modelos novelísticos implícitos en una nueva modalidad de caracterización –y más concretamente de caricaturización– del personaje en la que merece la pena fijar nuestra atención. La caricatura consiste en el retrato físico y/o moral de un personaje del que, a través de procedimientos muy diversos, se exageran determinados rasgos con fines esencialmente satíricos. Y entre esos procedimientos, la intertextualidad es

---

renunciar al trono por su amado. Mamoulian supo imprimir a la historia el tono que requería, y así, sobre todo, las escenas amorosas despiden una fuerza emotiva sin igual.

totalmente legítimo, como prueba el siguiente comentario de Martínez Fernández (2001: 45): *Un texto literario ha podido incorporar fórmulas, citas, alusiones..., provenientes de textos ajenos que pueden ser imitación o parodia de otro.*

Los principales rasgos caracterizadores de este personaje se mencionan ya tras su primera aparición en la novela, concretamente, en la explicación con la que Baldomero intenta justificar ante Carlos y Aldán la huida pavorosa de doña Lucía tras su llegada imprevista a la casa del farmacéutico: *La pobre Lucía no tiene mucha salud (...) Se pasa el día leyendo, cuando no está en la iglesia. Es muy religiosa, pero, como todas las mujeres, un poco coqueta* (Torrente, 1982d, I: 57).

Coquetería, beatitud y enfermedad son los tres puntos principales sobre los que se articula la caracterización de este personaje, como tres son también los procedimientos en los que se basa el autor para su caricaturización:

a) Descripciones de las que se desprende una imagen ridícula del personaje por sus ademanes exagerados y el uso de léxico humorístico: *Una mujer, vestida de trapillo, con bigudíes en el pelo leía (...). Apenas se movió al ver a Piñeiro, pero cuando Carlos asomó por la puerta, dio un grito y salió corriendo hacia el fondo (...). Lucía regresó después de un rato. Se había peinado y emperifollado (...). Un poco pálida bajo los polvos y el colorete que se había echado precipitadamente. Bonita y un poco vulgar* (I: 57).

b) El propio discurso del personaje, que refleja su falsa virtud y su deseo oculto de tener una aventura con Cayetano, al que se refiere constantemente, de manera obsesiva:

*-Ya le habrán explicado quién es Cayetano. Se lo habrás explicado ¿verdad Baldomero?*

*Y como si la explicación de Piñeiro no hubiera sido suficiente, agregó: "Una vergüenza. Sobre todo, para las mujeres. No respeta a nadie (...). De las*

*miradas de Cayetano no se ha librado ninguna, ni yo misma (...). Le aseguro que nos mira a todas como si fuese al mercado, a ver a quién va a comprar (...). A mi no puede comprarme Cayetano (...) Sin embargo, sabes de sobra que a Cayetano le haría mucha gracia... En fin, que le gustaría deshonrarte... (I: 57-58)*

c) El uso de referentes filmicos y novelísticos con los que directa o indirectamente se identificará el personaje, bien a través de su propia conciencia, bien del narrador. Es éste uno de los procedimientos narrativos más destacables en la caracterización caricaturesca de doña Lucía y remite en todos los casos a personajes femeninos de los que este personaje constituirá su recreación paródica.

El primero de ellos tiene origen literario: Ana Ozores, de *La Regenta*. En principio, nos puede resultar chocante esta identificación de doña Lucía con la Regenta, ya que además este intertexto literario no aparece de modo explícito en la novela torrentiana, aunque si la analizamos con detenimiento nos sorprenderán los puntos en común.

Narrativamente estamos ante personajes de naturaleza opuesta: doña Lucía es un personaje plano y esquemático que se define por una serie de elementos característicos que la acompañan a lo largo de toda la novela. Frente a ella, Ana Ozores constituye uno de los ejemplos más representativos de nuestra literatura en lo que a diseño de personajes se refiere, dada la complejidad y riqueza de matices con que su autor la concibió y que constituyeron la base fundamental de todo el material narrativo de *La Regenta*: la novela narra la historia de su propio conflicto personal con el mundo que la rodea y en su intento de trascenderlo se refleja la evolución psicológica del personaje.

Sin embargo, si prescindimos de etiquetas narratológicas e intentamos analizar sintéticamente las particulares circunstancias que rodean a doña Ana y su

reacción ante ellas, comprobaremos que la consideración de *La Regenta* como modelo inspirador de doña Lucía es más que significativa. Juan Oleza reduce el conflicto del personaje clariniano a lo siguiente: *Ana vive una perpetua experiencia de soledad moral que (...) no encuentra vías de realización adecuadas en la rutinaria vida de una ociosa dama vetustense sin hijos, (...) intentando compensar sus tremendas insatisfacciones bien por el misticismo (llevada de la mano del Magistral), bien por el erotismo (incitada por Mesía)* (Alas, 1991, I: 48-49).

Doña Lucía, como doña Ana, también duda entre el camino de la virtud o el de perdición hacia el que la arrastra el recuerdo constante de Cayetano. Como la Regenta, es una mujer joven, casada con un hombre mayor que ella, al que no ama, condenada a vivir una existencia aburrida en una ciudad de provincias sin ni siquiera el consuelo de formar una familia. Lo que sucede es que en el caso de Lucía, cada uno de estos aspectos aparece exagerado por la perspectiva humorística que caracteriza al personaje.

Así, su marido no se dedica a cazar y leer versos de Calderón como Quintanar, sino a emborracharse y engañarla con otras mujeres. Por eso considera su matrimonio una muestra de sacrificio cristiano, que sólo le proporciona infelicidad:

*Todas las noches, don Carlos, ¡beodo, como el último marinero! Y una aguantando un año y otro, solo porque una es decente... sólo porque una tiene principios y es una señora. Pero ya ve, metida en este poblacho desde casada, sin otra ilusión que ir al cine los domingos por la tarde<sup>168</sup>; y encima tener que acostar cada noche al marido como si acostase a un saco de patatas (...). Además, me engaña. Es un adúltero. ¡A mí, la más fiel de todas las esposas!* (Torrente, 1982d, I: 92-93).

Su criada no la manipula ni engaña a sus espaldas, como Petra, sino que le grita y la insulta aún en presencia de invitados: *Ya ve, don Carlos, a qué triste*

---

<sup>168</sup> Como se irá viendo a lo largo de este análisis el cine constituye para Lucía la única vía de escape de su aburrida existencia porque le permite vivir imaginariamente situaciones que ve reflejadas en la pantalla, trasladándolas a su propia realidad.

*condición me tiene reducida. Ella es la que manda en casa, la verdadera señora. Yo, un cero a la izquierda. ¡Mi propia criada! ¡A quién se le diga! Todo porque no tengo un hermano que me defienda ni una madre que me acoja (I: 93).*

En el capítulo V, en un fragmento que recuerda especialmente a *La Regenta* por la fluctuación de la conciencia del personaje entre el bien y el mal, Lucía nos confiesa su secreto más íntimo:

*Sus peleas, en sueños, con un demonio lúbrico que tenía la cara, que tenía la voz, y las manos, y los ojos fríos de Cayetano Salgado –aquellas luchas tremendas de las que se despertaba agotada, jadeante- aquellos riesgos de perdición que corría (en sueños) tantas noches sin que su marido acudiese a socorrerla (...) A no ser que Carlos quisiera socorrerla. ¡Cómo necesitaba de aquel socorro, bien entendido, un socorro espiritual, el socorro de una amistad inocente y elevada! (I: 94).*

De aquí se deduce que, para Lucía, Cayetano representa, como don Álvaro Mesía en el caso de *La Regenta*, la mayor amenaza para las mujeres virtuosas de Pueblanueva, mientras que ve en Carlos su posible salvador espiritual, en equivalencia con la visión que Ana Ozores tiene del Magistral. Este tipo de identificaciones funcionarán a modo de prolepsis dentro de la historia de doña Lucía en *Los gozos y las sombras*, pues permitirán adivinar que, como en *La Regenta*, Lucía se dejará arrastrar por el adulterio y que el sentimiento de culpa agravará su delicado estado de salud. Su marido se enterará de lo sucedido e intentará vengarse del ladrón de su honra.

Aunque esto es lo que sucede a grandes rasgos, el tratamiento humorístico del personaje provoca que el resultado final de su historia sea más cómico que trágico, en contraste con el de la novela clariniana. Efectivamente, doña Lucía se deja arrastrar al adulterio de la mano de Cayetano, pero la vergüenza que siente al quedar al descubierto sus senos postizos le provoca un desmayo que impide la consumación



del acto sexual. Su sentimiento de culpa la obliga a aislarse en la montaña donde espera que su muerte llegue lo antes posible, pero que se convierte en una lenta y ridícula agonía que provoca la compasión del lector. En cuanto al intento de venganza de Baldomero resulta, si cabe, aún más ridículo ya que Cayetano en ningún momento se toma en serio los anónimos amenazantes que le envía el farmacéutico, sino que los convierte en objeto de continuas burlas.

Por tanto, la historia de doña Lucía parece haber tomado como base argumental la de doña Ana Ozores; los diferentes resultados se justifican en su enfoque narrativo. Con el fin de hacer más evidente la conexión con el personaje clariniano, Torrente recurrirá a la recreación paródica de episodios narrativos concretos procedentes de la novela original.

El primero de estos episodios marca de nuevo una conexión entre ambos personajes a la vez que introduce precisamente la primera identificación de doña Lucía con una figura intertextual fílmica: la representación del Tenorio en el teatro de Vetusta el día de difuntos.

Doña Ana se ve obligada a asistir al teatro esa noche y, poco a poco, comienza a disfrutar de la representación hasta el punto de que establece una identificación de su propia realidad con la del drama:

*Ana se sentía transportada a la época de don Juan (...). Desde aquel momento vistió a su adorador con los arreos del cómico y a éste en cuanto volvió a escena le dio el gesto y las facciones de Mesía (...). Al ver a doña Inés en su celda, sintió la Regenta escalofríos; la novicia se parecía a ella (...). Ana se comparaba con la hija del Comendador; el caserón de los Ozores era su convento, su marido la regla estrecha de hastío y don Juan... ¡don Juan aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia! (Alas, 1991, II: 104-112).*

En paralelo con este episodio tan cinematográfico, en el primer capítulo de la segunda parte de *Los gozos y las sombras*, doña Lucía asiste al cine acompañada de

don Carlos a ver una película de Jean Harlow, tan polémica y poco indicada para el sector devoto de Pueblanueva como asistir al Tenorio el día de difuntos lo era para el cabildo vetustense, aunque ella acude a la proyección con un buen propósito: *Tengo que saber si mis ovejitas pueden ver esa película. Me han dicho que es muy fuerte* (Torrente, 1982d, II: 16). Durante la proyección del filme se produce también un curioso proceso de identificación del personaje literario con la actriz protagonista que va, de una repulsa inicial, a la total fascinación de la capacidad de seducción que desprende la rubia actriz, en un fragmento narrativo de gran potencial cinematográfico y evidente naturaleza metanarrativa :

*Jean Harlow estaba casada y se llevaba mal con su marido<sup>169</sup>. Quería divorciarse. ¡La muy pécora! (...). Se puso inmediatamente de parte del marido, y le duró la parcialidad unos minutos (...), hasta que Jean Harlow (...) se sentó junto a un hombre guapo y viril, que la trataba con respeto y amor. Doña Lucía, contra su voluntad, comenzó a explicarse que a Jean Harlow le apeteciese cambiar de hombre (...). Había sus razones (...). El hombre cogió a Jean Harlow por la cintura y la besó en la boca (...). Jean Harlow estaba desprevenida; doña Lucía también. El beso le sacudió los nervios hasta la punta de los pies y, de repente, se vió invadida y arrebatada, sintió como si el cuerpo de Jean Harlow, todavía abrazada, todavía estremecida, se saliese de la pantalla y envolviese el suyo. A partir de ese momento, doña Lucía vivió dentro del cuerpo de Jean Harlow y, poco a poco, fue sintiéndolo suyo, gozosamente ensanchada. (...) Se recogió en sí misma y asistió a su propia transformación (...). Se olvidó de sí misma (II: 18-19).*

Como en el caso de la representación de *Don Juan Tenorio*, doña Lucía traslada esa transfiguración a su particular realidad, concretamente, al baile al que le

---

<sup>169</sup> Jean Harlow, actriz norteamericana (1911-1937). Fue la primera rubia platino que alcanzó el estrellato en el cine. Su encanto residía en su vulgaridad canallesca y terrenal y en su extraordinaria habilidad para conjugar esa sensualidad con la eficacia interpretativa en papeles como el de “Tierra de pasión” o “Mares de China” que rodó al lado de Clark Gable, con el que trabajó en varias películas y en las que interpretaba a una prostituta. El escándalo la persiguió también en la vida real y las habladurías sobre ella arreciaron cuando, tras casarse con un feo y viejo productor de MGM, Paul Bern, éste se suicidó a los dos meses. Al parecer sufría de impotencia y había intentado satisfacer en vano las exigencias de la actriz. Su tercer matrimonio con Hal Rosson también daría que hablar al divorciarse a los pocos meses porque leía en la cama. Murió joven, a los veintiséis años, en pleno rodaje de “Saratoga”.

ha prometido sacarla Cayetano en el Casino al día siguiente y que parece haber puesto en marcha este particular proceso de identificación: *Pensaba que con aquel cuerpo le gustaría a Cayetano bailar con ella y hasta la mirarían con envidia* (II: 19).

La coincidencia entre este episodio narrativo con uno de *La Regenta* resulta, a nuestro entender, evidente. Los cambios que se producen entre ambos son perfectamente comprensibles. Así, el paso del teatro al cine es un cambio justificado por los años transcurridos entre una y otra novela, durante los cuales el séptimo arte pasó a convertirse en el espectáculo de masas que era antes el teatro.

Otra pequeña diferencia es que proceso de identificación se produce, en el caso de Lucía, entre el personaje narrativo y la actriz, frente al caso de Ana Ozores que se sentía identificada con doña Inés (y no con la cómica que la interpreta). Esta variante, sin embargo, no debe confundirnos, pues las dos se identifican con sendas figuras míticas; en el caso de doña Ana se trata de un mito literario y en el de doña Lucía de un mito filmico y erótico<sup>170</sup>. La personalidad de la actriz norteamericana Jean Harlow sobresalía por encima de los personajes que ésta interpretaba ya que su fama no provenía tanto de sus dotes dramáticas como del tipo de mujer que supo desarrollar en todas sus películas y que se correspondía con la propia imagen pública de la actriz: la de “vamp” fascinante y arrolladora, mujer fatal de turbulenta vida sentimental fuera y dentro de las pantallas. De ahí la leyenda mítica que en torno a

---

<sup>170</sup> El mecanismo intertextual manejado aquí por Torrente Ballester es una práctica, como ha indicado Rafael Utrera (1996: 250), común a muchos otros escritores: *El cine, su vida profesional, artística e industrial, la biografía novelada de sus figuras populares, constituye igualmente un recurso que han prodigado escritores como Blasco Ibáñez, Gómez de la Serna, Díaz Fernández, Jarnés, Espina, Arconada, Ayala, Carranque de Ríos, Neville y, más recientemente, Marsé y Suárez. Los aspectos fabulosos del primitivo Hollywood (...), la biografía sensacionalista o caricaturesca de la actriz o actor “mito de pantalla”, el entrecruzamiento de figuras literarias con las cinematográficas constituyen un trenzado de posibilidades que se pueden leer en Cinematógrafo, Cinelandia, Vida de Greta Garbo, Muerte de la madre de Charlot y otros títulos semejantes* (entre ellos, aunque este crítico no lo mencione, *Los gozos y las sombras*).

ella público y publicidad urdieron y que doña Lucía conocía y secretamente envidiaba.

Tras absorber su envoltura irreal, Lucía se prepara para ir al baile y enfrentarse a la tentación demoníaca que representa para ella Cayetano, en otro episodio narrativo que encuentra su equivalente en *La Regenta* y que aprovecha Torrente para introducir su segundo referente filmico. Recordemos que en el capítulo XXIV Ana Ozores asiste a un baile en el Casino y sufre un desmayo bailando con don Álvaro Mesía. Doña Lucía baila con dificultad un tango con Cayetano, aunque el desmayo no le sobrevendrá hasta el día siguiente en Santiago, cuando decide entregarse a él.

Su entrada en el Casino lo que merece una especial mención, porque aquí aparece el último referente intertextual de este personaje: *La Dama de las Camelias*<sup>171</sup>: *Doña Lucía entró, con cuatro de sus ovejitas, pasadas las once y media (...). En tres o cuatro cotarros de señoras se comentó la llegada. Al exagerar el maquillaje, doña Lucía había recordado a la Dama de las Camelias, y sabía que su entrada en el baile sería como la entrada en la ópera de Margarita Gautier. Llevaba preso en el traje un ramillete de camelias blancas, cuyo simbolismo no entendería nadie, seguramente* (II: 27).

Una vez más, la equivalencia establecida entre estos dos personajes es indiscutiblemente irónica, aunque existe entre ellas un punto en común: Margarita Gautier es una mujer enferma de tuberculosis, como Lucía. Sin embargo, ella no se siente identificada con la Dama de las Camelias por su enfermedad, sino porque desearía atraer a los hombres y en especial a Cayetano del mismo modo que

---

<sup>171</sup> *Margarite Gautier (Camille)*. Torrente se refiere a una escena del filme, basado en la novela homónima de Dumas e interpretado por Greta Garbo y Robert Taylor, de 1936 que narra la historia de una cortesana tuberculosa redimida por el amor del joven Armand en el París del siglo XIX.

Margarita enloqueció a Armando Duvall y al Barón de Varville, a pesar de su delicada salud.

La presencia explícita de intertextos filmicos como técnica de caracterización paródica en el personaje de doña Lucía se debe principalmente a que ese proceso de identificación lo establece el personaje de un modo consciente (y no el narrador), manifestando con ello su anhelo de traspasar su propia realidad y convertirse en lo que no es, pero desea ser. Siguiendo la explicación que Sánchez Noriega (2000: 35) ofrece sobre este tipo de metamorfosis: *el cine aparece como espacio mítico capaz de identificaciones y proyecciones del sujeto que encuentra en tipos cinematográficos modelos de héroes o de deidades que satisfagan deseos más o menos subconscientes, lugar de evasión frente a una realidad provinciana y triste o a una situación personal insoportable.*

Frente a estos dos referentes filmicos, el intertexto novelístico de *La Regenta*, cuya presencia consideramos haber demostrado, permanece oculto para la propia doña Lucía y, en consecuencia, también para el lector porque no es la conciencia de este personaje la que establece esta equivalencia, sino la del narrador, que parece tomar como modelo caracterizador de esta figura narrativa a un tipo de mujer que años atrás había consagrado literariamente a Clarín, ofreciéndonos ahora su recreación paródica.

No es de extrañar, pues, que los tres modelos femeninos compartan una serie de rasgos en común: las tres son mujeres bellas, deseadas y conquistadas por atractivos galanes y a las tres les depara el destino trágicos finales en plena juventud.

En cualquier caso, este uso de la intertextualidad como técnica de caracterización da mayor juego y rendimiento en el texto literario que en su

transposición filmica. Los sistemas semióticos que cada uno emplea justifican el diferente aprovechamiento de este recurso en particular. El texto literario, al basarse exclusivamente en códigos verbales, exige tanto en el emisor como en el receptor cierto potencial imaginativo y cierto bagaje intelectual para asegurar su eficacia comunicativa. De algún modo, el narrador debe cerciorarse de que la imagen mental que él se ha creado sobre un personaje va a coincidir en cierta medida con la del lector y parece indudable que este tipo de caracterización intertextual ayudaría a garantizar la correcta interpretación de sus mensajes.

Por el contrario, el filme asegura de un modo más sólido esa coincidencia a través de la combinación de códigos verbales y visuales, pero limita la puesta en escena de según qué recursos imaginativos. Así, en un caso como el aquí analizado, resulta sencillo visualizar la transfiguración de doña Lucía en Jean Harlow o en Margarita Gautier mediante el proceso de lectura de la novela, algo que, sin embargo, exigiría el empleo de efectos especiales para su lectura cinematográfica, que resultarían costosos y no siempre eficaces.

Esto explica que se prescindiera de esta técnica de caracterización intertextual en el paso de la novela torrentiana al cine. En la transposición filmica, la deuda literaria que conecta el personaje de doña Lucía con la protagonista de *La Regenta* ya no resulta tan eficaz, por tratarse de un técnica puesta en funcionamiento por el narrador, entidad exclusivamente literaria que en su paso al cine pondrá en funcionamiento otro tipo de técnicas más acordes con el nuevo soporte narrativo. En cuanto a la transfiguración de este personaje en Jean Harlow o Margarita Gautier prácticamente también se elimina en la transposición filmica, principalmente, como

apunta Xavier Bermúdez, por motivos económicos más que por cuestiones de verosimilitud narrativa:

*el dinero (...) marca a hierro y fuego el producto. ¿Cómo lo marca? Obligando, por ejemplo, por economía del plan de rodaje a (...) la supresión de la sesión de cine, con una película de Jean Harlow que así se evita alquilar, pero que nos deja sin el importante factor de ilusión que los personajes cinematográficos ejercían sobre los novelescos por afinidad deseada o por contraste de facto (Bermúdez, 2000: 104-105)*

Los productores y guionistas de la serie debían ser conscientes, no obstante, del importante papel que desempeñaban estas figuras intertextuales en la historia particular de doña Lucía y, en consecuencia, no eliminaron por completo su presencia en la transposición filmica y la modificaron. En el caso de Jean Harlow, en la primera intervención de doña Lucía en el filme (capítulo 1), ésta aparece escuchando un programa de radio en la que el locutor informa precisamente sobre el reciente divorcio de la actriz hollywoodiense, así como de otros de sus escándalos sentimentales ante lo cual doña Lucía tose y se santigua.



En todo caso, lejos se queda esta escena de lograr los efectos de caracterización paródica que este episodio alcanza en la novela. En cuanto a la

identificación con Greta Garbo, vemos antes del baile (capítulo 7) a Lucía ordenando una colección de fotografías de famosas actrices, entre las que se encuentra Carole



Lombard (1908-1942), aunque no la diva sueca, y, más adelante, cuando hace su entrada en el baile, la escena se abre con un plano del personaje llevando una camelia blanca en la mano, que sutilmente establecería una conexión entre *La dama de las*



*camelias* y doña Lucía, más evidente que en el caso de Jean Harlow, pero sin llegar a la eficacia conseguida en la novela.



Además de esta compleja técnica de caracterización intertextual presente en el personaje de doña Lucía, existe en la novela otro personaje inspirado en una figura cinematográfica, aunque en este caso se trata de un modelo fílmico implícito, al que ni el narrador ni el personaje se refieren en ningún momento: Paquito el *Relojero*. Estamos ante un personaje tragicómico, caracterizado externamente por sus tics faciales y por dos objetos que no se separan de él: su sombrero y su bastón, lo cual lo relaciona implícitamente con una figura mítica del cine mudo: Charlot, por quien sabemos que Torrente Ballester sentía una especial predilección, como hemos constatado ya en algunos de sus artículos de crítica cinematográfica. Si bien esta figura intertextual actúa como base caracterológica del personaje torrentiano a lo largo de toda la trilogía, debemos referirnos en concreto a una escena que ya había llamado antes la atención de algún crítico (Melloni, 1991: 106) por el evidente homenaje soterrado que, sin duda, le quiso rendir don Gonzalo al personaje más

emblemático de Charles Chaplin cuando Paquito, en la segunda parte, abandona temporalmente Pueblanueva para salir al encuentro de su *loca*. En ella, no sólo la cinética y la actuación del personaje recuerda a una escena del cine mudo de Charlot, sino también la perspectiva adoptada por el narrador sugiere el típico plano final en el que poco a poco el objetivo de la cámara se va cerrando entorno al protagonista que se aleja calle arriba, sin olvidar el peso fundamental de la banda sonora, que acompaña en todo momento el ritmo alegre del pasaje:

*Paquito entró en la cocina y se metió en el cuarto en que aquellos días había dormido. Empezó a sacar paquetes escondidos bajo la cama y flores secas. Ató los paquetes unos a otros, y los espacios intermedios los adornó con flores. Decoró, también, el sombrero con guirnaldas de papel (...). Con su carga, Paquito salió a la calle (...). El Relojero, sin dejar de sonreír, terminó su tocata y echó a andar por el medio de la calle (...). Los chiquillos le seguían, se reían de él, le arrojaban guijarros (...). Paquito empezó a tocar y a bailar al son de su propia música: saltaba, se contoneaba (...). De pronto, y sin dejar de tocar, se abrió paso y empezó a subir la calle: iba de una acera en otra, contoneándose, con los paquetes enguirnaldados a rastras, y la melodía saltaba también de lo dulce a lo burlón, de lo estridente a lo acordado (...). Paquito se guardó la flauta (...) y sólo al entrar en otra calle reanudó su música (...). La calle se perdía en el campo, y Paquito desapareció entre los setos de los huertos, donde olía a primavera. Se oyó la flauta todavía durante un rato, cada vez más tenue y lejana. Por fin, dejó de oírse (Torrente, 1982d, II: 247-248).*

En conclusión, la trilogía *LGS* cuenta con la presencia de significativos procedimientos de índole fílmica, entre los que destaca especialmente el importante material intertextual, el uso casi constante de técnicas de ocularización narrativa, así como el valor simbólico que ciertos elementos de ambientación escénica como la luz, el sonido o la presencia de objetos especulares adquieren en relación con la caracterización de determinados personajes o episodios narrativos. Por todo ello, podemos calificar esta obra torrentiana como su novela más cinematográfica, sin perder de vista su exitosa transposición de la que nos ocuparemos a continuación.

#### **4.2. El fenómeno de la transposición en la obra de Torrente Ballester: teoría y práctica.**

El segundo gran encuentro de novela y cine en la obra de Torrente Ballester tiene que ver con la realización de películas a partir de novelas, es decir, con el fenómeno de la transposición. No solamente el escritor ferrolano vio llevadas a la grande y pequeña pantalla alguna de sus obras con gran éxito, sino que también reflexionó en diversos artículos sobre este fenómeno y algunos de sus productos. De ahí que, de nuevo, distingamos entre una vertiente teórica y práctica para un conveniente análisis de esta cuestión.

##### **4.2.1. Reconstrucción de una teoría de la transposición cinematográfica en Torrente Ballester.**

Al lado del grupo de artículos de índole comparatista analizados al inicio de nuestro trabajo, existe otro conjunto de textos que se sitúan en una línea de estudio paralela, por cuanto mantienen una perspectiva comparatista entre cine y novela, pero centrándose en un punto de inflexión concreto que merece, a nuestro entender, un comentario aparte.

Se trata de un grupo de críticas cinematográficas acerca de filmes basados en textos narrativos de ficción verbal, a partir de las cuales pretendemos deducir su particular visión sobre el proceso de transformación de novelas en películas, teniendo en cuenta que para la valoración de cada texto cinematográfico recurre al análisis de aspectos similares, reflexionando, en ocasiones, de forma general sobre las condiciones que debe cumplir una buena transposición cinematográfica. Por eso, aunque no son muchos textos, sí son lo suficientemente densos y contundentes para

permitirnos esbozar su teoría personal de la transposición cinematográfica<sup>172</sup>, estableciendo los puntos teóricos y requisitos fundamentales sobre los que se basa a la hora de juzgar el resultado final de tales transposiciones.

La postura de Torrente Ballester ante el fenómeno general de la transposición es equivalente a la de cualquier comparatista de la actualidad, pues en su definición de tal proceso considera el cine y la literatura como medios narrativos equivalentes, pero con sistemas expresivos propios, de modo que el paso de un soporte a otro equivale a un mecanismo de traducción textual: *Hacer cine de una novela implica únicamente un cambio de lenguaje, pero lo que se dice, cuenta o describe con palabras también se puede decir, describir y contar con imágenes. Negarlo es una falacia* (1986: 176). Así se continúa explicando en la actualidad el paso de un sistema semiótico a otro, como lo demuestra la definición de Darío Villanueva sobre este mismo concepto: *Cuando una novela es llevada al cine sucede que su discurso es aprovechado como historia para otro discurso ulterior, totalmente distinto del original literario: el discurso filmico* (1999: 216).

En ese proceso de transposición al nuevo discurso, Torrente considera requisito imprescindible la fidelidad del nuevo texto con respecto al original en lo referente al plano del contenido. En otras palabras, el filme debe contar la misma

---

<sup>172</sup> Se trata en concreto de: “De una película y de ciertas propiedades”, sobre la transposición filmica de la novela clariniana *La Regenta* dirigida por Gonzalo Suárez en 1974 con guión de Juan Antonio Porto y Enma Penella en el papel de Ana Ozores, que aparece recogido en *Torre del aire* con fecha del 25 de Mayo de 1978 ; “El *Macbeth* de Polanski” perteneciente también a *Torre del aire*, con fecha del 19 de enero de 1979 sobre la transposición del original shakesperiano de manos de este director; “Ríamonos de don Quijote” e “Insisto, aunque sólo esta vez” recogidos en esta misma colección de artículos periodísticos con fecha del 14 y del 27 de Octubre de 1979 respectivamente, en los que opina sobre la versión de *El Quijote* en dibujos animados emitida por TVE durante ese año ; “Literatura y cine” recogido en *Cotufas en el golfo* dentro de los artículos escritos por este autor para el *ABC* durante 1982 a lo largo del cual compara el filme *Tristana* de Luis Buñuel con el texto original galdosiano que éste tomó como base para su realización y un fragmento de “Palabras e imágenes” *Cotufas en el golfo* (1986: 505-508) artículo de 1985, en el que se refiere a la versión filmica de Passolini de *Romeo y Julieta* a partir de la obra homónima shakesperiana.

historia que la novela y, además, la interpretación que el receptor pueda darle tras la lectura tanto de uno como de otro producto tiene que ser prácticamente la misma. Don Gonzalo expone tajantemente la base sobre la que se sustenta tal razonamiento: *la intención de un artista debe siempre respetarse (...). El desarrollo de una historia, la evolución de un carácter, su inventor tiene autoridad para modificarlos bajo su responsabilidad, y nadie más* (1986: 175-76).

En este sentido, su postura difiere de la opinión mayoritaria que la crítica comparatista, situada en el nivel pragmático, mantiene sobre esta cuestión, según la cual, como ya hemos indicado a lo largo del desarrollo del aparato metodológico de nuestro estudio, toda versión fílmica de un texto novelístico es válida independientemente del grado de fidelidad que la una o separe del original. El resultado final de una transposición no es más que una lectura del texto original que debemos aceptar, según Couto Cantero (1999: 317), por la sencilla razón de que *si entendemos que interpretación es una formulación de cómo las cosas surgen o emergen (...) la nueva lectura de una novela llevada y transformada en una película implica que estamos ante una de las posibles formas de interpretación*.

El motivo de este diferente planteamiento por parte de Torrente Ballester responde, a nuestro entender, a su condición de escritor de novelas, la cual le lleva a reclamar un trato preferente y un respeto incondicional hacia el texto narrativo de ficción verbal cuando éste es objeto de transposiciones fílmicas.

Don Gonzalo, como es esperable de un novelista, se sitúa en el papel del emisor y desde allí vela, ante todo, por la integridad del producto original. Esta postura, unida a su más que probada experiencia en el mundo del celuloide, explica que Torrente participase activamente en las labores de adaptación de sus novelas

como un modo de garantizar el cumplimiento de este particular requisito de la fidelidad narrativa hacia sus propias novelas.

Concretamente, don Gonzalo figura como Supervisor General de la serie de Televisión española *Los gozos y las sombras* dirigida por Rafael Moreno Alba con guión adaptado por Jesús Navascués basada en su trilogía homónima. Años más tarde (1991), cuando Imanol Uribe decidió dirigir la transposición filmica de la novela torrentiana *Crónica del rey pasmado* bajo el título *El rey pasmado* contó también con el consejo de Torrente sobre determinadas cuestiones puntuales<sup>173</sup> y la supervisión de su hijo, Gonzalo Torrente Malvido, con el fin de asegurar la máxima fidelidad posible al texto novelístico. El resultado final fue todo un éxito de crítica – ganadora de ocho Goyas- y público.

No es éste, sin embargo, el único requisito que para el autor de *La saga/fuga de J.B.* debe cumplir cualquier transposición filmica para poder ser considerada mínimamente digna. Como ya hemos comentado, en todos sus artículos sobre transposiciones filmicas, basa su crítica en la valoración positiva o negativa de una serie de aspectos que también conviene analizar.

En primer lugar, y a pesar de tratar aquí películas basadas en textos novelísticos, Torrente repasaré todo lo concerniente a la realización del filme que, como buen conocedor de este medio, considera tan fundamental como puede serlo el contar o no con un buen guión adaptado, por cuanto el montaje o el uso de determinados planos o efectos visuales constituye el principal mecanismo de expresión de este soporte audiovisual.

---

<sup>173</sup> Según Vázquez Aneiros (2002: 123), Torrente Ballester opinó sobre cuestiones estructurales, pero sobre todo incidió en que *se mantuviese el nivel de erotismo que tenía la novela*.

Sobre este tema en concreto, no realiza ninguna objeción con respecto a cualquiera de las transposiciones que son objeto de su análisis, antes bien elogia su calidad técnica en casos en los que la realización del filme parece ser lo único digno de encomio para el novelista ferrolano.

Así, pese a las duras críticas que le merece la versión televisiva en dibujos animados de *El Quijote*, no duda en calificarla de primor técnico (1992: 920) y lo mismo sucede con la *Tristana* de Buñuel que, dejando a un lado una serie de objeciones concernientes a la historia, encuentra técnicamente buena por el buen gusto y sobriedad con que el director maneja el objetivo de su cámara (1986: 174).

Sin embargo, por otro lado, don Gonzalo aboga por un modelo de transposición filmica que mantenga lo más fielmente posible el contenido y significado del texto novelístico del que parte. De ahí que rechace las elipsis diegéticas que se ven obligados a llevar a cabo los realizadores de algunos filmes para adaptarse a la media de duración de una proyección cinematográfica –hora y media aproximadamente–, sobre todo en casos en los que el texto novelístico es especialmente extenso, como sucede con la primera versión filmica de la novela más emblemática de Clarín. Torrente denuncia que *en tan pocas horas no caben las riquezas de La Regenta, que indispensablemente se deben comunicar cualquiera que sea el medio artístico (...). La novela (...) queda necesariamente reducida al mero desarrollo del argumento en sus momentos más sobresalientes y significativos, pero, esto, escatimando detalles, de modo que el resultado es un esquema excesivamente pobre que impide el entendimiento cabal de los personajes* (1992: 625).

La solución que el escritor ferrolano propone para tales casos es recurrir a otros formatos más extensos que cubran de un modo más puntual el argumento de la

novela: *La novela da de sí lo suficiente como para una serie de media duración; el error inicial quizá haya sido el concebirla como materia de un largometraje usual.* (1992: 625). Por eso, le parece un acierto, en este sentido, la realización de *El Quijote* en una serie de dibujos que ha permitido la transformación de la novela original en un relato *correctamente organizado, no hay más que seguir la pauta original (...). A las acertadas supresiones se añadirá alguna que otra adición certera, por ejemplo, esa de que Cervantes recite partes del texto* (1992: 920).

El autor de *LGS* corroboró la eficacia de este formato para la transposición de novelas extensas con la versión televisiva de su propia obra en 1982. Probablemente el hecho de que se tratase de una serie televisiva fue uno de los motivos que le movió a ceder los derechos y colaborar en el proyecto.

Esto no quiere decir, sin embargo, que Torrente Ballester considere este formato como el único adecuado para las transposiciones de novelas, sino que propone que esa elección se realice en función de la extensión del relato original. Y así, cuando la novela lo permite, se muestra partidario del largometraje como canal transmisor de la nueva versión filmica del texto, como prueba su actitud con respecto al formato elegido en el filme *Tristana* sobre el que nada tiene que objetar por dar cabida, con creces, al relato galdosiano original. (1986: 175)

Una vez más, don Gonzalo manifiesta, con su interés por este aspecto y sus particulares propuestas, de una actitud afín a prestigiosos cineastas, novelistas, críticos y comparatistas, lo que, por otro lado, demuestra que ésta es una cuestión teórica importante en el terreno de las transposiciones cinematográficas.

Dario Villanueva (1999) en su estudio comparatista entre la novela de Thomas Mann *Der Tod in Venedig* (1911) y la película de Visconti *Morte a Venecia*



(1971) aborda también este problema de la elección del formato más adecuado en función de la extensión del relato original e incluye testimonios de otros autores al respecto.

Desde el punto de vista de los cineastas, John Ford *confesaba su preferencia por ampliar un cuento en vez de tener que condensar una novela, pues en todo caso las dimensiones de ésta resultan inabordables para un largometraje de duración convencional* (218).

En el otro lado, Miguel Delibes que ha visto llevadas al cine media docena de sus novelas, se interesa por la misma cuestión y concluye que tal vez la extensión ideal de una novela para ser adaptada íntegra al cine con algunas inevitables supresiones, sería la comprendida entre 150 y 200 páginas (219).

Villanueva va más allá de una mera valoración cuantitativa del relato y se muestra consciente de que las distintas cualidades narrativas de cada soporte afectarían directamente a su duración final, *pues mientras el cine resuelve con gran economía las descripciones, tan prolijas a veces en el texto escrito, y transcribe los diálogos con gran fidelidad rítmica, otra cosa sucede con la representación de la subjetividad de los personajes y la propia narración de las acciones* (219).

Estos testimonios dan fe de una preocupación común a cineastas, escritores y comparatistas en el terreno de las transposiciones: la necesidad de que el nuevo producto reproduzca la totalidad del argumento original, al margen de cambios interpretativos. No obstante, Torrente Ballester es el único que enfoca el problema desde el lado de la novela, manifestando en sus soluciones -largometraje o serie por capítulos- la necesidad de que sea el filme el que se adapte al relato original y no viceversa, como hacen los restantes autores incluidos en este análisis.

Otro de los aspectos sobre el que don Gonzalo fija su atención en este grupo de críticas se refiere al diseño de los personajes en el filme. Las novelas torrentianas son, ante todo, novelas de personajes. En ellas el narrador presenta ante el lector un microcosmos narrativo poblado de diversas figuras literarias que llegará a conocer en gran profundidad al final del relato. El escritor prestó siempre particular atención a las técnicas concernientes al diseño de los personajes que debían asegurar la creación de figuras, ante todo, convincentes y creíbles.

Por eso, en el terreno de las transposiciones filmicas de novelas también se mostró exigente en este sentido, reclamando el mayor grado posible de fidelidad con respecto a la figura literaria original así como a la intención y significado con la que fue creada por el escritor, *aún reconociendo que es vitola muy difícil de acertar, por aquello de que cada uno se ha formado su imagen* (Torrente, 1992: 920).

No es de extrañar, entonces, que le defraude la imagen que el filme de *La Regenta* proyecta sobre algunos de sus personajes originales, especialmente por tratarse de una novela en la línea de las que escribe el propio Torrente, donde las figuras literarias son el sostén principal del relato y adquieren una profunda caracterización psicológica que explica todas y cada una de sus acciones. La excesiva síntesis que don Gonzalo achaca al filme de Gonzalo Suárez afecta también a los personajes: *ciertas exageraciones se han logrado a costa de los matices, y se saca la impresión de que alguien que en la novela (ciertos personajes secundarios) son corrientes y molientes, se truecan en especie de monstruos repulsivos* (1992: 625).

El mismo esquematismo que acusa en la transposición filmica de la novela clariniana lo detecta también en la versión de dibujos animados basada en el clásico cervantino de *El Quijote*, especialmente en el diseño de la figura del protagonista.

Para Torrente Ballester, la cantidad de ricos matices tragicómicos de los que goza el personaje en la novela y que han hecho de él la figura literaria más representativa de nuestra literatura se ve reducida a una mera caricatura, *con la eliminación de cualquier tipo de nobleza* (1992: 931) convertido, ante los ojos de los más pequeños, en un simple *loco ridículo* que sólo busca la carcajada fácil (920-21).

Don Gonzalo es consciente, no obstante, de que esta excesiva simplificación está sobradamente justificada por el perfil psicológico y cultural del receptor del producto: el público infantil, aunque él, como ferviente admirador de la obra cervantina, no puede evitar reclamar una concepción más digna para su protagonista, al tiempo que lamenta no poder asumir el rol de infante: *una versión para niños no da lugar a exigencias. ¡Cómo me gustaría ser niño!* (1992: 920).

Todavía le indigna más el cambio en la concepción de un personaje ya existente, como se puede deducir de su dura crítica sobre la imagen que Buñuel proyecta de la protagonista galdosiana que da título a la novela original y a su transposición filmica: *Lo que me sacó de quicio (en esa medida relativa en que me sublevan los disparates estéticos) es la falsificación del carácter de Tristana, esa repulsa de su marido la noche misma de la boda (...) porque nada de eso figura en la novela, ni nada de la novela autoriza, a mi juicio, a deformar de esa manera el carácter del personaje* (1986: 175).

Una vez más Torrente Ballester se mete en la piel del novelista, rol que domina por encima de su tarea como crítico, y exige respeto hacia el contenido y significado de su obra a la hora de realizar una transposición del texto original en otro, sin tener en cuenta, como ya apunté antes, que la interpretación de lo que uno lee es personal y libre ni que el cine es un arte autónomo que no depende de otro arte.

Por último, don Gonzalo se detiene a valorar el proceso de adaptación de los diálogos originales al guión filmico. Es ésta una labor que él conoce muy de cerca, ya que su primer trabajo en el mundo del cine consistió precisamente en adaptar los diálogos de la novela del escritor alemán Hans Rothe *Llegada de noche* para la transposición filmica homónima de 1949, hoy desaparecida, a cargo de José Antonio Nieves Conde.

El principal cometido del guionista debe ser, según se deduce de los comentarios torrentianos a este respecto, mantener la calidad poética del texto original tras llevar a cabo las necesarias modificaciones que el medio cinematográfico exige a nivel verbal. No siempre resulta pertinente la transposición directa del discurso novelístico al filmico, por contar éste último con sistemas de comunicación adicionales de los que el primero carece.

En este sentido, don Gonzalo llamará la atención sobre cualquier tipo de incongruencia estilística que desmejore al texto literario original, por nimia que, en un principio, pudiera parecernos.

Así, en el filme de *La Regenta* denuncia la existencia de anacronismos discursivos porque: *determinadas impropiedades rebajan la calidad del diálogo. Me sorprendió, por ejemplo, la expresión No nos permiten ser nosotros mismos, que busqué inútilmente en el texto y que estoy por apostar que no figura en él. Eso de ser uno mismo no me parece contemporáneo de las capas y de los coches de caballos, en fin, no es frase apropiada para la época* (1992: 625).

Ya hemos mencionado que Torrente Ballester se mostró siempre reacio a las supresiones de pasajes narrativos en el proceso de transposición del discurso verbal al filmico, principalmente porque esas elipsis contribuían a desfigurar la historia, los

personajes y el significado del texto original tal y como habían sido concebidos por su autor, pero también porque la ausencia de determinados fragmentos discursivos rebajaba la calidad poética del nuevo texto, como se deduce del siguiente comentario del escritor ferrolano a propósito de la transposición filmica de *Macbeth* dirigida por Polanski: *Considero un error que Duncan se despierte cuando Macbeth va a matarlo porque así se despoja de toda fuerza dramática al ¡Macbeth ha asesinado al sueño! que viene inmediatamente y que Polanski ha suprimido (¡claro!); ¿por qué sacrificar a un episodio insignificante una culminación poética del texto?* (1992: 766).

De acuerdo, por tanto, con el análisis de los puntos principales abordados por don Gonzalo a lo largo de este grupo de críticas, se deduce que su actitud es la de un gran conocedor de ambos medios que domina perfectamente el proceso de transmisión textual de un soporte a otro. Torrente aprueba, en general, la validez de los resultados obtenidos, pero exigiendo una dependencia lo más estrecha posible con el texto original, de modo que el producto filmico debe tratar de reproducir con gran fidelidad el contenido y significado con que fue concebida en su primera versión por el autor.

Su toma de posición con respecto al proceso de transposición se corresponde con la del polo emisor, perfectamente justificada por su propia labor de novelista cuya obra fue llevada a la gran pantalla en más de una ocasión, lo que lo lleva a rechazar vehementemente las transposiciones filmicas en las que se hace casi imposible el reconocimiento del texto original.

Esta particular perspectiva, asimismo, justifica su dureza a la hora de valorar las transposiciones filmicas que han sido objeto de nuestro estudio, al tratarse en todos los casos analizados de grandes clásicos de la literatura universal -desde El

Quijote hasta Macbeth- y por ello dignas, según el autor de La saga/fuga, de versiones cinematográficas que rebajasen lo menos posible la calidad del texto original. A la vista de tales referentes era de esperar, por tanto, que para don Gonzalo ninguna de estas transposiciones filmicas se encontrase a la altura de su primera manifestación literaria.

Sin embargo, no por ello debemos concluir que éste fue siempre el resultado al que llegó Torrente cuando comparó textos narrativos de ficción visual surgidos a raíz de obras de ficción verbal. El escritor ferrolano también fue capaz de apreciar los logros expresivos que permite alcanzar el buen uso del lenguaje cinematográfico, capaz incluso de superar la eficacia comunicativa del texto dramático original<sup>174</sup>El siguiente comentario resumiría perfectamente, en este sentido, su opinión general acerca del proceso de transposición cinematográfica: *las novelas malas ganan en el cine y pueden llegar a ser por este medio obras de arte (Pimpinela escarlata, de Leslie Howard); las buenas pierden siempre, y , en el mejor de los casos, remiten al texto original* (1992: 625).

#### **4.2.2. Transposiciones filmicas de novelas torrentianas.**

El cine español, un cine caracterizado desde sus inicios por la escasez de medios y una buscada imitación de patrones cinematográficos consolidados ya en Europa y América, encontró y sigue encontrando en la literatura universal y en los espectáculos escénicos un filón decisivo como base argumental para muchas de sus películas. No se trata, sin embargo, de una práctica exclusiva del cine español, sino empleada de forma generalizada por el arte cinematográfico a nivel mundial.

---

<sup>174</sup> Como ejemplo puede consultarse una cita incluida al final del apartado 1.4. del presente estudio en la que el escritor elogia el gran rendimiento expresivo que Passolini logró sacar a determinadas metáforas visuales manejadas en su transposición del clásico shakespeariano *Romeo y Julieta*.

En las primeras décadas del XX, el material literario llevado al cine mudo español tenía que ver más con espectáculos populares que con los grandes clásicos literarios: piezas folclóricas, populares, variedades..., pero a partir de la segunda década de los veinte la novela irrumpió de manera más contundente. Se trata, sin embargo, de novelas de escaso valor literario, en su mayoría folletines y relatos costumbristas, entre los que se encuentran también algunos autores de reconocido prestigio como Galdós, Palacio Valdés o Valera, aunque los resultados obtenidos no fueron tan memorables como sus relatos originales.

Tras la llegada del sonoro, durante la década de los treinta, las adaptaciones de novelas, obras teatrales, zarzuelas e incluso de forma excepcional operetas fueron aumentando su presencia a medida que avanzaba el paso de los años. Será entonces el momento en que entre en escena un trío de realizadores que se convertirá en una referencia inexcusable de este tipo de trabajos: José Buchs, Eusebio Fernández Ardavín y Benito Perojo. (Fernández Colorado, 2002: 45). Pero, sin duda alguna, la década de los treinta está marcada principalmente por la contienda bélica, que supuso un parón importante en la industria cinematográfica del que intentará recuperarse muy lentamente a partir del 1 de abril de 1939. Pese a las dificultades por las que se caracterizó la vida española en el periodo de la posguerra, en lo tocante a la intervención de escritores dentro del universo cinematográfico nacional, se detecta una importante actividad de transposiciones, que se prolongará durante la década de los cuarenta. Las razones, según Roman Gubern (2002: 57), eran dos fundamentalmente: *los textos literarios (...) proveían de ideas y de argumentos para suplir la carencia de ideas originales y, por otra parte, las obras que se seleccionaban para ser adaptadas ofrecían la garantía de lo ya aprobado por otra*

*instancia censora oficial (la censura de libros o la censura teatral), ofreciendo una garantía de viabilidad al proyecto.*

Las transposiciones literarias realizadas durante los primeros años del régimen franquista aparecen teñidas por ese afán propagandista que caracteriza a todos los productos filmicos y culturales, en general, afines a la ideología oficial imperante. Habrá que esperar hasta mediados de los cincuenta para poder hablar de un tímido aperturismo de la industria cinematográfica que se dejará sentir en los filmes de raíz literaria a través de dos cambios fundamentales respecto a décadas precedentes: un descenso en el número de transposiciones realizadas y, dentro de éstas, una mayor predilección por el género teatral que por el novelístico. Sin embargo, este descenso no será síntoma de decadencia del género de la transposición, antes bien, como señala Heredero (2002: 92 y 95) supondrá su consagración definitiva al adquirir mayor calidad y prestigio:

*El ejercicio de la adaptación literaria se desvela (...) más allá de lo que pueda decir su frío porcentaje global (...) como una práctica de gran importancia y de significación sustancial no sólo para la mayoría de los principales directores, sino también para el conjunto de la industria. (...) Se comprende así que la literatura, a pesar de perder cuota en términos absolutos respecto a los precedentes años cuarenta (...) conservara todavía durante los cincuenta una triple y valiosa virtualidad dentro del cine español: la de ofrecer un cierto abrigo contra las inclemencias de la censura, la de actuar como valor de cambio cultural para reclamar a la administración el máximo amparo y la de actuar, en consecuencia, como sacacorchos de gran utilidad para la extracción de fondos públicos. Poco más se la podía pedir.*

No parece fortuito, por tanto, que sea precisamente durante esta década cuando don Gonzalo forme parte de esta industria como guionista, elaborando, como ya hemos visto, en su primera y última incursiones cinematográficas –*Llegada de noche* y *Rebeldía* respectivamente- el guión de dos transposiciones literarias, novelística la primera y teatral la última.



Sin embargo la década del franquismo que evidenció de manera más clara un cierto aperturismo y aire renovador fue la de los sesenta, de la mano del grupo de cineastas del llamado “Nuevo Cine Español”, cuyos representantes y aportaciones fundamentales ya hemos repasado en el apartado introductorio del capítulo 3 sobre el cine español en la época de Torrente Ballester. Es llamativo, en este sentido, que dos de los filmes claves del período sean transposiciones, respectivamente, de Unamuno y Baroja: *La Tía Tula*, Miguel Picazo, 1964; *La busca*, Angelino Fons, 1966.

Las relaciones más fluidas y conciliadoras entre los textos literarios y el cine español, así como los más importantes logros alcanzados por el género de la transposición cinematográfica se producirán, no obstante, tras el fin de la dictadura, durante los años de la transición democrática. No es de extrañar que casi todas las transposiciones filmicas objeto de comentario por parte de don Gonzalo y, en consecuencia, de nuestro análisis rondan ese período: *La Regenta*, de Gonzalo Suárez (1974) o *Tristana*, de Buñuel (1969), rodada años atrás pero emitida por televisión en 1982.

En líneas generales, en el período comprendido entre 1975 y 1982, antes de la ley Miró, las transposiciones realizadas por el cine español se dividen básicamente en dos modelos: aquel que continúa la tradición erótico-vodevillesca iniciada por la comedia del desarrollismo y otro que, a partir de *Tormento* (Pedro Olea, 1974 basada en la novela homónima de Pérez Galdós) y del cine literario de prestigio, pretende la construcción progresiva de unos estándares de calidad capaces de competir en todos los mercados. Lo más curioso, sin embargo, es que la paulatina desaparición del primero, propiciará la esperada ascensión del segundo, quizás no tanto por un cambio del público como por una nueva estrategia mercadotécnica concebida para crear otro

tipo de público. Se trata, en concreto, de un proyecto que se remonta a agosto de 1979<sup>175</sup> cuando TVE, bajo el gobierno de la UCD, se embarcó en la producción un conjunto de series de televisión –*Grandes Relatos*– y películas, financiadas a través de una subvención procedente del Ministerio de Cultura conocida como “el decreto los 1.300 millones” cuyo principal objetivo era hacer frente a la crisis que atravesaba el cine español promoviendo un cine de calidad que entretuviese a un gran número de españoles con lo mejor de su cultura literaria.

Para esta convocatoria se presentaron numerosos proyectos, de los cuales se llevaron a cabo los siguientes: *Los gozos y las sombras*, presentado por Jesús Navascués, su guionista, que había adquirido los derechos de la novela de Torrente Ballester y dirigido por Rafael Moreno Alba en 1982; *La plaça del diamant*, de Mercé Rodoreda, dirigida por Paco Betriu como película en 1982 (pero también serie para TV un año después); *Juanita la Larga*, de Valera, serie dirigida en 1982 por Eugenio Martín; *Crónica del alba*, de Ramón J. Sender, hecha película en 1983 por Antonio José Betancor; *Las pícaras*, serie basada en varios textos del Siglo de Oro y dirigida por varios realizadores, entre ellos, Francisco Regueiro; *El mayorazgo de Labraz*, de Pío Baroja, dirigida para televisión por Pío Caro Baroja; *El obispo leproso* de Gabriel Miró, serie realizada por José María Gutiérrez años después (1989) e incluso el galardonado largometraje de Mario Camus (1982) *La colmena* basado en la novela homónima de Camilo José Cela.

Como indica Manuel Palacio (2002: 533), de todas las series de los años ochenta, *Los gozos y las sombras* es el principal referente:

*En primer lugar porque, de una manera inusual en otros casos, el escritor gallego se implicó activamente en la producción (...); en segundo término,*

---

<sup>175</sup> BOE, 8 de agosto de 1979.

*porque la serie se ha permeabilizado en el recuerdo colectivo de la historia televisiva (...) y en tercero, y más importante, porque (...) construye los rasgos semánticos más sobresalientes del conjunto de las series españolas durante toda la década de los años ochenta.*

Este primer acuerdo fue seguido de otros firmados en 1983, 1987 y años sucesivos y de sus fondos –y de los propios de TVE- salieron otras muchas series basadas en textos literarios. También en el terreno exclusivamente cinematográfico, el nombramiento de Pilar Miró como Directora General de Cinematografía, quien tomará una serie de importantes medidas para fomentar el cine español de calidad, favorecerá la proliferación de transposiciones filmicas hasta el final de esta década.

En el inicio de la siguiente, la tendencia dentro del género continuará siendo la de compatibilizar la comercialidad con la calidad, porque se consideran imprescindibles los beneficios económicos para la existencia de la industria cinematográfica. Sin embargo, también se produce una fuerte renovación generacional, favorecida por el espíritu de la Ley Miró, que no acudirá a la tradición literaria de manera tan frecuente como en etapas anteriores.

No obstante, los directores que habían iniciado su andadura cinematográfica en períodos anteriores, seguirán bebiendo de fuentes literarias, aunque, como novedad, existe una mayor tendencia a la transposición de literatura contemporánea y prueba de ello es la segunda versión cinematográfica de la novelística torrentiana, en este caso, la transposición que de la novela *Crónica del rey pasmado* (1989) realizará Imanol Uribe tan sólo dos años más tarde de su publicación, bajo el título *El rey pasmado*.

Esta misma tendencia general se prolonga hasta hoy en día, de modo que la mayoría de las transposiciones filmicas de literatura moderna (o clásica) son llevadas a cabo por directores con una amplia carrera cinematográfica a sus espaldas, que se

remonta a la década de los sesenta o setenta, mientras las nuevas generaciones suelen partir directamente de materiales audiovisuales, sin mostrar gran interés por la cultura literaria.

Una vez contextualizadas las diferentes transposiciones cinematográficas relacionadas con la obra de Torrente Ballester, debemos fijar nuestra atención en cada uno de los textos filmicos que se han realizado a partir de alguna de sus obras.

#### **4.2.2.1. La serie televisiva *Los gozos y las sombras* (1982).**

Si bien ha quedado claro que la transposición filmica de un texto novelístico supone una lectura particular de la novela fuente y, en consecuencia, un nuevo texto independiente de la obra de partida, el caso que nos ocupa supone una alteración de esa norma general por las particulares circunstancias en que fue realizada.

Como acabamos de mencionar, la serie televisiva *Los gozos y las sombras* formó parte de un gran proyecto promovido por el Ministerio de Cultura que a través de Televisión Española pretendía acercar a los hogares algunas de las grandes obras de nuestra literatura nacional con el fin de popularizar el cada vez más minoritario mundo de las letras a través del nuevo espectáculo de masas, la televisión. Por eso, todas las transposiciones que formaron parte de este gran proyecto requerían el mayor grado de fidelidad posible con respecto al original literario en lo que se refiere al nivel de la historia. Si a esto le añadimos la presencia del autor del texto fuente supervisando minuciosamente la realización de la versión filmica de su obra, no es de extrañar que la historia narrada en la serie de televisión *LGS* apenas difiera, en términos generales, de la novela.

Torrente Ballester participó en las tres fases principales del proceso de realización de la serie: redacción de guiones, rodaje y montaje. La primera etapa satisfizo al autor de la novela porque los guiones recogían la práctica totalidad del texto original, con lo que se cumplía el requisito de fidelidad a la historia, indispensable en opinión del novelista y dada las características peculiares del proyecto. Durante el rodaje, don Gonzalo se ocupó especialmente de la recreación de ambientes (vestuario, decoración...), cuidando hasta el mínimo detalle con la intención de que reflejase lo más exactamente posible su universo literario original, hasta el punto de llegar a participar en el *casting* de actores (Palacio, 2002: 533).

Sin duda, la tarea más ardua y polémica llegó con el proceso de montaje. La productora fijó un límite de diez episodios de una hora de duración, cuando, en realidad la totalidad del material rodado hubiera abarcado más o menos el doble. Finalmente se llegó a un acuerdo intermedio de trece episodios, lo que todavía supuso una reducción importante de metraje que disgustó notablemente a Torrente, quien en numerosas ocasiones mostró su desacuerdo a los productores por tales medidas. Él fue un factor decisivo en esa concesión de tres episodios más y, pese a las discrepancias, se implicó notablemente en el proceso de montaje para asegurarse de que, al menos, tras los obligados recortes, la serie mantenía cierta coherencia y parecido con el significado del texto original<sup>176</sup>.

La historia que relata la serie televisiva remite indiscutiblemente al texto de partida, aunque en el paso de un texto a otro se produjeron un conjunto de

---

<sup>176</sup> Palacio (2002: 534) recuerda, en este sentido, una famosa discusión protagonizada por el propio don Gonzalo y el director de la serie, Rafael Moreno Alba sobre la supresión que exigió el primero de unos planos demasiado explícitos de la masturbación de Clara hacia el final del segundo episodio, pues, como hemos señalado en otras ocasiones, el escritor ferrolano logró siempre dotar a sus personajes femeninos de una enorme carga erótica de modo implícito, sugiriendo más que mostrando, por lo que le incomodó que, en este caso concreto, el texto filmico “traicionara” su intención literaria original. Aunque finalmente no consiguió eliminar la secuencia, esta anécdota refleja la meticulosidad con que Torrente Ballester revisó y supervisó el texto filmico en todas sus fases de realización.

simplificaciones y reajustes que conviene apuntar, no con intención valorativa, sino expositiva y diferenciadora de ambas versiones.

Como sucedía en la novela, Carlos Deza llega a Pueblanueva tras muchos años de ausencia. La acción narrativa girará en torno a su estancia y relación durante ese tiempo con una serie de habitantes de esta villa gallega, pero, mientras en la novela cada uno de estos personajes cuenta con una historia personal al margen de su trato con Carlos, en el texto filmico esas tramas secundarias se simplifican y, en más de un caso, se eliminan.

Esa historia o trama personal de los personajes que podemos llamar secundarios puede remitir a un pasado, como en el caso de doña Mariana, quien en su juventud constituyó el vértice principal de dos triángulos amorosos. El primero estuvo integrado por el padre de Carlos, enamorado platónicamente de ella, y la mujer de éste, quien, tras sufrir el abandono de su marido, dejó de hablarse con doña Mariana. El segundo, por el padre de Cayetano, a quien erróneamente Pueblanueva consideraba padre de su hijo de soltera y doña Angustias, mujer de éste, personajes ambos que aparecen en la novela, pero no en la serie<sup>177</sup>.

Otro caso llamativo, en este sentido, es la historia también triangular que conecta a Gonzalo Sarmiento con fray Eugenio y la mujer de uno de sus retratos, madre de Germaine. Dada la tendencia al desarrollo lineal de la historia en la serie televisiva, unida a la necesidad de recortar al máximo la diégesis, este tipo de historias del pasado se eliminaron por completo en el paso a la televisión, afectando incluso a su protagonista, de cuyo pasado el espectador sólo conoce la mención en

---

<sup>177</sup> En realidad doña Angustias, aunque es mencionada con cierta frecuencia por Cayetano sólo aparece en una escena breve del último capítulo. Su marido no interviene en ningún momento ni prácticamente se le menciona.

dos ocasiones de una *austriaca* –Zarah o la *judía*, en la novela- a través de lo cual es imposible adivinar la peculiar relación que lo unió a ella.

No obstante, la mayoría de las acciones secundarias presentes en la novela se desarrollan coetáneamente a la acción principal, pero de igual manera, fueron simplificadas o eliminadas en la transposición filmica. En el primer caso se encuentra, por ejemplo, la historia de doña Lucía y de su marido, don Baldomero. Aunque en la serie se recoge la burla de la que ella es objeto por parte de Cayetano en el capítulo siete, lo que sucede a continuación entre ella y su marido se simplifica notablemente con respecto a la trama en la novela. El espectador no puede apreciar como en el texto fuente el progresivo trastorno mental de Baldomero con su descabellado plan de amenazar a Cayetano, de querer hacer creer a todo el mundo que ha envenenado a su esposa o su delirio final con la quema de la iglesia, pues sólo lo verá, por un lado, mostrando su lado bromista y festivo al final del capítulo 10 y el principio del 11 y, en contraste, llorando desconsoladamente en la inauguración de la iglesia (capítulo 12) y en el entierro de su mujer (capítulo 13).

Otra simplificación, todavía más evidente, se realiza con respecto a la historia que envuelve a Inés Aldán, fray Ossorio, a quien se menciona en repetidas ocasiones pero curiosamente nunca llega a aparecer, y Paco Gay. A través de testimonios indirectos como el de fray Eugenio primero y Carlos Deza después (capítulo 8) nos enteramos de que fray Ossorio ha dejado el monasterio y se ha trasladado a Madrid, a donde decide seguirlo Inés. Más adelante en el mismo capítulo, por medio de una carta de fray Ossorio a Carlos, Clara se entera del bochornoso intento de seducción por parte de Inés ante el cura y por esa causa sabemos que se marcha Juan Aldán,

disgustado, en su busca. Hasta que Juan llega en el último capítulo no volvemos a saber de esta historia, que se cierra con la noticia de su próxima boda.

En cuanto a los relatos eliminados por completo, destaca el de la cercana amistad que se entabla entre Germaine y Juan Aldán en Madrid antes de la llegada de ésta a Pueblanueva. El espectador descubre que se han conocido, pues Germaine lo menciona con cariño, pero desconoce cuán próximo ha sido su trato. Tampoco llega a enterarse de los tórridos escarceos entre Cayetano y Julia Mariño, a quien vemos precisamente en el baile del casino (capítulo 7) *dándose el lote*, pero con un joven de su edad, o de todo el proceso electoral que ocupa un importante número de páginas hacia el final de la novela.

Si atendemos al resultado global de tales recortes sobre el desarrollo del relato, podemos decir que la diégesis televisiva no se ve modificada seriamente con respecto a la novelística, pero, sin duda se produce una notable repercusión en la profundidad psicológica de muchos de estos personajes. Y es que con la reducción de estas historias secundarias se suprimen también una importante cantidad de material extradiegético que se corresponde con discusiones sobre aspectos teológicos, políticos y literarios que estos personajes mantienen principalmente con el protagonista, Carlos Aldán, y sin el cual se pierden importantes matices no sólo de Baldomero, fray Eugenio o Juanito Aldán, sino incluso de la mentalidad y profundidad psicológica del propio Carlos.

De ahí que, si al clasificar estructuralmente el texto fuente hablábamos de novela existencialista o de héroe moderno, tras su paso a formato televisivo no sea posible aplicar la misma etiqueta al nuevo texto, pues como resultado de las supresiones, así como las propias características intrínsecas del nuevo producto nos



encontramos con una historia fundamentalmente folletinesca cuyo motor principal son las relaciones sentimentales del protagonista y no su conflicto existencial, como sucedía en la novela.

De los tres grandes modelos de serie televisiva distinguidos por González Requena (1989) –la serie de estructura recurrente, constituida por episodios narrativamente autónomos e intercambiables, el folletín y el culebrón-, la estructura de la serie *LGS* se corresponde con el segundo tipo, no sólo porque al final de cada episodio tiene lugar una escena de suspense que apunta al episodio siguiente sino también y especialmente porque, a diferencia del culebrón, que tiende a desarrollarse en un incesante presente continuo (43-44), en ella *el tiempo –su paso y su dramática irreversibilidad- constituye un protagonista fuerte de la serie (...); la biografía y la historia se hacen presentes siendo mucho más que el marco de las aventuras de sus héroes: constituyen la escala que dota de significación a sus actos* (43).

Además de su estructura, como señala Melloni (1991: 78), también los temas predominantes de la serie de televisión llevan al espectador a la asociación del producto con el género folletinesco: sexo, poder y dinero con el consiguiente contraste de sentimientos, pasiones, rivalidades e intrigas. Aunque todos estos temas ya estaban presentes en la novela, durante el proceso transpositivo se han manipulado de forma que se han convertido en los vértices principales de la acción narrativa.

Así, la primera escena del episodio inicial nos muestra a Cayetano y Rosario paseando en el coche de éste por la playa (paseo ausente en la novela), mientras una voz en off, que reproduce fragmentos concretos de la primera intervención del narrador corega de la novela, hace referencia al poder industrial y sexual de Cayetano en Pueblanueva y a las expectativas puestas en Carlos como redentor de tal

tiranía. Si a esto le añadimos que, en la llegada de Carlos a Pueblanueva, éste curiosamente coincide con Rosario en el autobús y más adelante, de camino a casa de doña Mariana, se fija en Clara (que tampoco aparece hasta más adelante en la novela) quedando ya así definidos los dos principales triángulos amorosos en los que participará el protagonista, vemos que en escasos diez minutos de peripecia narrativa ya están planteados sus ingredientes principales: *l'eroe e il malvagio potente a confronto, in un conflitto in cui la componente amorosa/sessuale gioca immediatamente un ruolo di primo piano* (78).

En cuanto al desenlace, también está más próximo a una trama folletinesca que al final abierto y problemático ya analizado en nuestro estudio. Al final del capítulo 13, tras la violación de Clara a manos de Cayetano y la paliza que éste propina a los dos Churruchaos, Carlos acude a ver cómo se encuentra Clara. Cuando llega a su casa, la abraza y la besa tiernamente y cuando le pregunta *¿a dónde vamos?*, Carlos responde: *a mi casa*. Los vemos a continuación alejarse en el carricoche de Carlos, abrazados. Aunque también estamos ante un final abierto (nada se nos dice de si se quedan o no en Pueblanueva, qué pasa con Juan, con su madre alcohólica o incluso con Cayetano), al espectador no le cabe duda de que, pese a la magnitud de la tragedia de Clara, finalmente ésta será feliz al lado de Carlos, al tiempo que deja abierta la posibilidad de una continuación.

A esta simplificación de la historia con respecto al texto base le corresponde, como es lógico, una reducción de los ejes espacio-temporales en los que se desarrolla la acción. Al eliminarse parcial o totalmente las tramas secundarias presentes en la novela, desaparecen la gran parte de los escenarios externos a Pueblanueva, aunque en realidad deberíamos de decir que algunos de los relatos secundarios se suprimen

para evitar el alto coste que supondría el rodaje fuera de Galicia como: Madrid, donde se desarrolla toda la historia de el padre Osorio e Inés Aldán y, más adelante la de Juan Aldán y Germaine; Austria, que sólo aparece en la novela a través de breves analepsis para proporcionar un mínimo de información sobre la vida de Carlos en el extranjero; Portugal, el último destino de Carlos y Clara sobre el que informa el narrador corega en el epílogo de la novela, o Vigo, adonde acuden Carlos y Cayetano para negociar con los propietarios de unos grandes astilleros de esta ciudad, episodio zanjado en la serie televisiva mediante la venta directa de las antiguas acciones de doña Mariana a Cayetano acordada en casa de la difunta entre éste y Carlos.

Como únicos escenarios externos a Pueblanueva figuran la capital francesa al comienzo de la serie, con motivo de la visita que realiza Carlos a Gonzalo Sarmiento en su viaje de vuelta a Pueblanueva por encargo de doña Mariana y Santiago de Compostela en dos ocasiones: la primera en el capítulo 2, cuando doña Mariana visita al Arzobispo con el fin de detener el plan de construcción de un altar a la virgen de Lourdes sufragado por doña Angustias, poniendo así de manifiesto no sólo la rivalidad entre las dos familias sino también el carácter altanero de la Sarmiento, empeñada en boicotear, aún a costa de tener que reformar toda la iglesia para ello, los planes de los Salgados. La segunda tiene lugar en el capítulo 7, a raíz de la visita de doña Lucía al médico y, especialmente, de su posterior encuentro con Cayetano, que ella considera una aventura romántica y él un chiste. La mayoría de las escenas localizadas en estos dos espacios externos se desarrollan en interiores; de París tan sólo se muestran unos breves planos de Carlos con algún monumento representativo de la capital al fondo, mientras que de Santiago tan sólo vemos una vereda por la que

Cayetano y Lucía son trasladados al hotel donde ésta será burlada y que podría corresponder a cualquier otra localidad gallega.

Por tanto, el eje espacial de la serie *LGS* es Pueblanueva del Conde. A través de sus múltiples escenas exteriores, Pueblanueva se nos muestra caracterizada como una típica villa marinera gallega de principios del siglo XX, con su plaza principal, mercado, zona industrial (los astilleros), puerto, playa...<sup>178</sup> Pero, sin duda, donde se detecta un cuidado especial de la ambientación es en los espacios interiores, que, además predominan sobre los exteriores. Aunque, en lo que al proceso transpositivo se refiere, también se ha reducido el número de espacios con respecto a la novela – desaparecen, por ejemplo, la casa de doña Angustias, de Julita Mariño o don Lino, el maestro-, llama la atención la cuidada decoración con que se recrea cada uno de ellos, que, como ya mencionamos, supervisó personalmente Torrente Ballester.

El escritor, buen conocedor del medio cinematográfico, fue consciente de que un texto filmico relata mostrando, por lo que exigió que toda la ambientación de la serie reprodujese lo más fielmente posible el espacio y la atmósfera que envuelve a los personajes de su novela, y que el texto original verbal tan solo podía sugerir mediante el discurso bien del narrador, bien de las propias figuras narrativas. Esta particular manera de creación del espacio novelístico determina que en el texto base o hipotexto, como ya señalamos, proliferen los espacios individuales con un gran valor simbólico que refuerzan la propia caracterización de los personajes que aparecen en ellos.

---

<sup>178</sup> Existe un único caso de una escena exterior poco cuidada que rompe la verosimilitud del episodio narrado. Se trata del naufragio del “Mariana tercera” (capítulo 9), recreado por medio de imágenes documentales que contrastan con las del resto de la escena y que no reproducen lo que supuestamente les está sucediendo a los marineros (Bermúdez, 2000: 105).

En el hipertexto esta simbología no es tan fuerte, pero continúan existiendo espacios asociados a determinados personajes o situaciones, como doña Mariana y su casa, cuya presencia sigue inundando el salón incluso después de su muerte a través de su retrato, frente al que se sientan Carlos y Cayetano en el capítulo 10, como si de una interlocutora más se tratase. También el espectador tiende a identificar al *amo de Pueblanueva* con el automóvil azul por el que se pasea por *su* territorio y con el despacho comprado a un lord inglés donde se entrevista con Carlos, doña Mariana o la propia doña Angustias, en su única intervención directa en el filme. Aunque se ha eliminado la puerta tapiada tan simbólica y determinante en la vuelta de Carlos a Pueblanueva, el Pazo del Penedo es uno de los espacios principales de la acción de la serie y en él tendrán lugar algunos de los momentos de mayor tensión narrativa como la primera entrevista entre Carlos y Clara (capítulo 4), la escena más larga de toda la serie; el primer gran enfrentamiento entre Carlos y Cayetano, al final del capítulo 6, cuando éste sospecha que Rosario se ha convertido en la amante de Deza o la entrevista final entre Carlos y Germaine (capítulo 12) en la que intentan, por última vez, llegar a un acuerdo sobre el testamento de doña Mariana.

El pazo de los Aldán, la granja de Freame, la farmacia o la casa de don Baldomero y doña Lucía son otros escenarios cuya ambientación contribuye a caracterizar a los personajes que en ellos habitan, mientras que los espacios colectivos como el Casino o la taberna del *Cubano* se asocian a determinadas situaciones narrativas como los cuchicheos sobre Cayetano y sus célebres conquistas amorosas o los proyectos sindicalistas y utópicos de Juan Aldán respectivamente.

Sin embargo, al convertirse Pueblanueva en el único espacio de la acción principal de la serie *LGS*, incluso en su desenlace, y primar el conflicto sentimental

del protagonista sobre el existencial, se diluye esa caracterización metafórica de la villa como infierno o jaula que ya explicamos en el análisis de la novela.

En lo que se refiere al modo de mostrar el espacio en la pantalla, Melloni ya ha indicado que el texto fílmico se caracteriza por *una equilibrata alternanza di esterni ed interni* pero, aún en el caso de que dos escenas contiguas se desarrollen en interiores, *il luogo della scena in generale cambia*, y tiende a mostrarse de lo particular a lo general (48-49).

Por último, y en consonancia con lo que sucedía en la novela, el realizador de la serie supo aprovechar algún caso de ocularización narrativa de determinados espacios, especialmente en los primeros episodios, de tal modo que el espectador descubre a través de los ojos del protagonista los lugares ya olvidados de su niñez. Así sucede, por ejemplo, al comienzo del primer capítulo, cuando, desde la parte de superior del autobús Rosario la Galana le señala el Pazo del Penedo

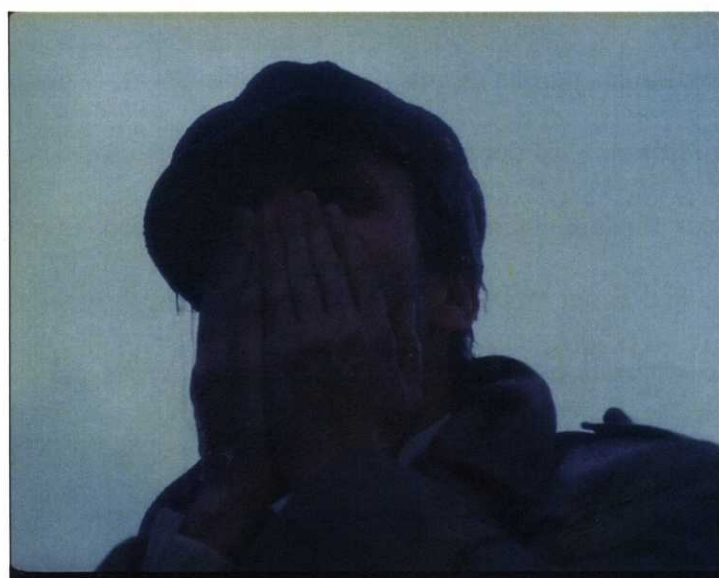


y vemos el rostro emocionado de Carlos primero y a continuación el pazo desde lo que serían los ojos del protagonista.



A continuación, tras preguntarle a Rosario si ha estado alguna vez en esa casa, se suceden una serie de planos que nos muestran alternativamente al protagonista y la imagen que este supuestamente ve del pazo conforme avanza el autobús. Se trata claramente de una ocularización interna primaria, a través de la cual se intenta transmitir al espectador la emoción que embarga al protagonista después de tantos años de ausencia de su casa natal.





Los recortes realizados en el proceso de transposición de novela a filme también tuvieron su repercusión en lo que al tiempo de la historia se refiere, pues al adelantar su desenlace hasta el día de la violación de Clara, se eliminan los cinco meses aproximados que transcurren desde la tragedia hasta que el narrador corega informa en el epílogo de la novela sobre la marcha de la pareja a Portugal y el clima



de conflicto que se respira en el resto de España, a excepción de Pueblanueva (en clara referencia a los inicios de la Guerra Civil, como ya comentamos en su momento).

En toda la serie hay una única referencia directa al marco temporal de la historia, casi en su desenlace, cuando en el capítulo 11 Germaine discute con Carlos y, ante la absurda intención de su tía Mariana sobre un matrimonio entre ambos, responde: *Estamos casi en 1936. Las personas, al menos en Europa, se casan con quien quieren*<sup>179</sup>. Sin embargo, las múltiples referencias a la República, así como la propia ambientación de la serie le permiten al espectador la localización de las correctas coordenadas temporales del relato sin mayor dificultad.

En cuanto a la duración del relato, la reducción de material diegético, entre el que se encuentran las pausas digresivas tan abundantes en la novela sobre cuestiones teológicas, políticas..., así como la eliminación de las pausas descriptivas, propiciada por el carácter fundamentalmente visual del texto filmico, favorecen un ritmo más ágil y rápido que el del hipotexto. A ello también contribuyen las intervenciones de distintas voces narradoras a las que luego nos referiremos, las cuales condensan en pocos minutos lapsos temporales más o menos extensos, que suelen indicarse, así como las alusiones que muchos personajes realizan, en el interior de su discurso, a sucesos que no han sido mostrados y que, en numerosas ocasiones, sí figuraban con detalle en la novela. Tal es el caso de todo el proceso de compra del pazo de los Aldán que tiene lugar entre Cayetano Salgado y Clara, el cual ocupa diferentes episodios narrativos en la novela —el aviso de su decisión de vender a Carlos (Torrente, 1982d, II: 192-195); la primera oferta que le hace Cayetano a Clara recién

---

<sup>179</sup> Esta referencia temporal figura también en la novela (Torrente, 1982d, III: 159).

marchado Juan (214-217); el segundo intento de Cayetano tras interceptar la carta de Juan dirigida a su hermana (235-236); la aceptación de la oferta (250); la entrega del pagaré (283)-, pero que, en el texto filmico, queda zanjado con un diálogo del capítulo 9 en el que Carlos le cuenta a doña Mariana la intención que Clara tiene de abrir una tienda de quincalla con el dinero obtenido de la venta del pazo y la entrega del pagaré que Clara hace a Carlos en el capítulo 10, durante la cual pone al tanto a Carlos y a la audiencia sobre la oferta recibida por Cayetano y la aceptación de la misma.

Lo mismo sucede con la visita que Clara hace a Germaine tras su encuentro en la misa del gallo la noche anterior. En la novela se relata lo nerviosa y celosa que está Clara ante la idea de visitar a la que ella considera su *rival* (III: 123), así como el curioso encuentro entre las dos en casa de la difunta doña Mariana (125-127), durante el cual Clara anima a Germaine a vestirse con el traje y el collar del retrato de su tía, en un episodio de claro valor simbólico. En la serie no se incluye tal visita, aunque Germaine se referirá a ella en su primer enfrentamiento con Carlos (capítulo 11), informando así al espectador de que ambas mujeres ya se han tratado.

Las elipsis temporales suelen producirse en el paso de una escena a otra y son breves (días u horas). Si el lapso temporal elidido es mayor –dos meses, tres meses...- suele indicarse, normalmente a través de la intervención de una voz narradora que resume los acontecimientos más destacados durante ese período eliminado.

Pese a estas estrategias aceleradoras, puede distinguirse una mayor ralentización de los acontecimientos durante los seis primeros capítulos, que se corresponderían con la primera parte de la trilogía y, en consecuencia, abarcan desde la llegada de Carlos a Pueblanueva en diciembre de 1934 hasta un mes después

aproximadamente, cuando discute con Cayetano en el Pazo del Penedo. En los siete capítulos siguientes se incrementa la tensión y el ritmo narrativo de manera ascendente, en especial en los últimos tres episodios correspondientes a la última parte de la novela donde se condensan en escasas tres horas de metraje los sucesos de todo un año.

La tendencia a la singularidad de los episodios narrativos que caracteriza a la novela, se repite o, incluso, se acentúa en su transposición filmica. De hecho, sólo hay un suceso en toda la serie que se narra varias veces, aunque en menor número que en el hipotexto. Se trata de la paliza que Cayetano propina a Rosario, que en la novela, como ya dijimos, se relata hasta un total de cuatro veces, reduciéndose a tres en la serie: primero el espectador ve la escena al tiempo que la presencia Paquito, escondido, después corre a contárselo a Carlos (final del capítulo 5) y, al día siguiente, Cayetano se regodea ante sus compañeros del Casino, refiriendo su propia versión de los hechos (inicio capítulo 6). La misa del gallo, que también aparecía en la novela narrada repetidamente desde la perspectiva de diferentes personajes, se convierte en singulativa en su paso a filme, como veremos más adelante.

También en el orden, la narración filmica sigue la pauta marcada por el texto novelístico, con pequeñas variaciones, en su mayoría requeridas por la estructura narrativa particular del relato televisivo. En concreto, la división de la historia en trece capítulos semanales de una hora de duración cada uno impone una determinada ordenación interna del material narrativo en cada capítulo en función de un aumento progresivo de la tensión narrativa conforme avanza el episodio, hasta cerrarse con una escena de suspense que busca mantener la expectación del telespectador hasta la semana siguiente. Como apunta Melloni (1991:83), precisamente *in un paio di casi*

*per conciliare l'esigenza di un finale episodico emozionante con la durata di un'ora di ogni unità programmatica si è dislocata una sequenza narrativa dalla sua collocazione spazio temporale nella storia*, tal y como sucede en el capítulo cuarto, cuyo desenlace culmina con la escena de autoerotismo de Clara y no con el almuerzo en el Casino entre Cayetano y sus *secuaces*, que viene a continuación en la novela, el cual se ha adelantado en el filme a la mitad de ese mismo capítulo, pues resulta mucho más impactante la escena elegida como cierre que la que le correspondería de haber seguido estrictamente el orden del hipotexto.

Pero no siempre estas pequeñas alteraciones del orden primitivo de la historia son debidas a la necesidad de incrementar la tensión narrativa de cada capítulo, sino que, en alguna ocasión, son debidos a la propia coherencia interna de la nueva versión del relato. Así sucede con la tertulia entre los asiduos del Casino sobre Clara Aldán, que en el texto fuente tiene lugar tras la cita de ésta con Carlos para ir al cine, mientras en el texto filmico se intercala en medio de su encuentro, con toda probabilidad porque el realizador de la serie habría considerado que los comentarios de los tertulianos sobre la reputación de Clara tendrían un mayor efecto narrativo si se anteponían a la propia versión de la protagonista sobre los hechos (la narración de su pasado en Madrid).

En el nivel del relato, el orden temporal tiende aún más a la linealidad imperante en la novela, recolocando algunas analepsis presentes en el texto fuente en su lugar correspondiente de la historia. De este modo, en el capítulo 1 cuando entra Xirome a hablarle a la vieja y su sobrino sobre el enfrentamiento entre los pescadores y los obreros del astillero, el telespectador ya ha tenido la oportunidad de ver con sus propios ojos lo sucedido en tiempo real a través de una serie de planos intercalados

con la conversación de Carlos y Mariana. Asimismo, en el siguiente capítulo, el texto filmico elimina el relato que doña Mariana hace en la novela a Carlos de su encuentro con el arzobispo para presentarlo directamente en su lugar correspondiente dentro de la historia.

No obstante, los dos ejemplos referidos son casos aislados, pues, en general, las analepsis presentes en el texto fuente, o bien se eliminan por completo –como sucede con el paréntesis existente en la primera parte de la novela sobre la historia de la familia Aldán (Torrente, 1982d, I: 69-75) o con la relato de la visita que el padre de Rosario hace a Carlos en el capítulo X de la segunda parte para anunciarle su intención de dejar la granja de Freame (II: 156-157)- o bien se mantienen, normalmente en el interior de los diálogos, tal y como aparecen en el hipotexto. Así, en el capítulo 5 Rosario relata a Carlos los antecedentes de su relación con Cayetano, de manera parecida a la que encontramos en el capítulo XII de *El señor llega*<sup>180</sup> (I: 222).

Como novedad, el texto filmico resuelve dos de las analepsis presentes en la novela a través de una combinación de relato verbal y visual que Melloni (1991: 79) ha dado en llamar *retrospezione analettica “mista”*, *in quanto in essa il recupero verbale dell’evento a carico di un personaggio viene illustrato parzialmente da un flash-back, ciò provoca l’automatica esclusione dall’inquadratura del personaggio stesso e naturalmente anche la sua voce finisce fuori campo*. A esta modalidad pertenecen el relato que hace Paquito el Relojero ante Carlos en el capítulo 4 sobre el sorprendente descubrimiento de la desnudez de Rosario y Clara ante el espejo que, como ya indicamos, ya poseía en la novela un significativo componente

---

<sup>180</sup> Existe, no obstante, una pequeña diferencia entre ambos fragmentos narrativos. En la novela es el narrador quien, en estilo indirecto, resume los pormenores de esta relación, mientras que en el texto filmico escuchamos el relato en boca de la propia Rosario.

cinematográfico del cual Moreno Alba supo, sin duda, obtener rendimiento visual y la melodramática versión que doña Lucía elabora, también ante don Carlos, sobre su reciente encuentro con Cayetano en el capítulo 7.

Por último, existen tres breves ejemplos de *flash-back* auténticamente cinematográfico, alguno de ellos ya sugerido en el propio texto novelístico, lo que supone otra prueba evidente del carácter cinematográfico de algunos de sus pasajes. Así sucede con el primero de ellos, la erótica escena de la masturbación de Clara Aldán, cuyo grado de excitación aumenta a través del recuerdo de Carlos y, concretamente, de su encuentro con él en el pazo del Penedo, cuando le regala la cama. En la novela, el narrador nos hace partícipe de sus pensamientos en la soledad de su alcoba: *la habían conmovido aquellas palabras de Carlos: "Porque tienes derecho al secreto de tus pecados"* (Torrente, 1982d, I: 207), y ésta es justo la misma secuencia que se intercala en el texto filmico durante la mencionada escena, también en un intento de visualizar sus pensamientos más íntimos.

El segundo caso tiene lugar al comienzo del capítulo 11, tras la boda de Rosario la *Galana*, quien, tras echar a su propia familia de la que ahora es su casa se abraza a su recién estrenado marido, mientras unas imágenes procedentes de su último encuentro con Carlos se intercalan de nuevo en la escena, buscando el mismo efecto que en el caso anterior. En esta ocasión, sin embargo, no encontramos nada parecido en el hipotexto.

Lo mismo sucede con el último *flash-back* existente en el filme, pero no en la novela, pese a que toda la narración de esta escena tiene un importante componente cinematográfico en la novela, que analizaremos más adelante. Se trata de la inauguración de la iglesia tras su reforma en el capítulo 11, a cargo principalmente de

don Eugenio. Por eso, mientras el coro de frailes canta, mirando hacia el altar, don Eugenio rememora su incesante labor durante las obras en la iglesia, recuerdo al que el espectador tiene acceso a través de una imagen anterior del cura dando instrucciones a los albañiles que se repite ahora.

Por lo que se refiere al otro tipo de anacronía, la prolepsis, sigue siendo tan escasa en el filme como en la novela, aunque, si bien, en el hipotexto el caso más llamativo se localizaba entorno a la figura de doña Lucía y su contraste explícito e implícito con ciertos mitos cinematográficos y literarios, en el hipertexto hay un ejemplo en el penúltimo capítulo que no figura en el texto novelístico. Ésta se produce durante la última intervención del narrador homodieético tras la marcha de Germaine.

A pesar de que la mayoría de su discurso está tomado de la penúltima intervención del narrador coral en la novela de *La Pascua triste*, hay algunos fragmentos originales, necesarios para mantener la coherencia del relato tras los recortes que se han producido en la diégesis del texto fílmico con respecto al texto original.

Una de esas eliminaciones ha afectado, como ya mencionamos, al personaje de Juan Aldán, quien en la novela se traslada a Madrid donde, en la última parte, se encuentra con Germaine y Carlos antes de que éstos partan hacia Pueblanueva. De este modo el lector tiene noticia de sus andanzas y su recuerdo todavía está reciente cuando unos capítulos más adelante regresa a Pueblanueva. En el filme, sin embargo, nada se ha vuelto a saber sobre Juanito Aldán desde su marcha en el capítulo 8. Por este motivo, el narrador, a estas alturas, necesita justificar su inminente regreso, que se producirá en la escena siguiente y, para ello, enlaza el asombro que en todo

Pueblanueva está causando el noviazgo de Cayetano y Clara con la posible reacción que tal noticia causaría a su hermano: *Ya comienzan los rumores de que está próxima la vuelta de Juanito Aldán y de que se tomará venganza*. Con esta afirmación el espectador puede intuir que algo grave sucederá tras su regreso, como así ocurre, aunque Juan no salga muy bien parado en su papel de hermano vengador.

La enunciación del discurso en la serie de televisión *LGS* es un aspecto particularmente interesante debido a la diversidad de voces y miradas narradoras a través de las cuales el espectador recibe la historia que en ella se desarrolla. En consonancia con la novela, en la cual, si bien la enunciación del discurso dependía fundamentalmente de dos voces narradoras, también encontrábamos una importante presencia de miradas procedentes de distintos personajes a través de las que el lector tenía conocimiento de todo lo que sucedía (o cómo sucedía) en determinados momentos del relato, el texto audiovisual mantiene esta hibridez enunciativa, aunque, claro está, invirtiendo la preeminencia de los códigos verbales a favor de los visuales, como es de esperar en su texto de su naturaleza.

Nos encontramos, por tanto y fundamentalmente, con una historia relatada a través de un amplio conjunto de imágenes que proceden de una entidad narradora visual que ya definimos en su momento y denominamos *cinerrador*. Aunque Melloni (1991: 116 y ss.) no reconoce dicho término (ella habla de *istanza di coordinamento semiotico*), sí se refiere al concepto que éste implica cuando establece la función de esta *istanza* como *responsabile di ciò che si racconta e di come si racconta* (116).

En la mayoría del relato, el *cinerrador* se identifica con una mirada heterodiegética, objetiva y omnisciente, en cierta forma equivalente al narrador omnisciente presente en la trilogía, que *presenta davanti a noi piuttosto linearmente*



*secondo un svolgimento logico e cronologico dei fatti, (...) in modo da dare l'impressione (ma è solo una 'illusione!') che la storia si racconti da sola* (118).

Pero también en múltiples ocasiones este *cinerrador* adopta y asume el punto de vista de un personaje en cuestión canalizando toda la información relativa a la historia a través de éste mediante una ocularización interna primaria (la cámara se correspondería con los ojos del personaje) o secundaria (la cámara no coincide con los ojos del personaje, sino que éste aparece también en el encuadre, aunque su perspectiva es casi la misma que la de la cámara).

Como es lógico, y de nuevo en consonancia con lo que encontramos en el hipotexto, la mayor parte de estas ocularizaciones remiten a la mirada del protagonista, Carlos Deza, especialmente al inicio del relato, de modo que el espectador descubre casi paralelamente al propio Churruchao el universo narrativo de Pueblanueva del Conde, participando de forma más directa de su sentimiento de asombro, nostalgia, desconcierto... en diversos contextos narrativos. Ya hemos señalado su descubrimiento del Pazo del Penedo en el primer capítulo de la serie a través de una ocularización interna primaria del exterior del edificio, que se completaría al principio del segundo episodio con su primera visita al Pazo, donde además de algunas imágenes que remiten a una mirada omnisciente, se introducen ocularizaciones internas primarias —cuando Carlos abre la verja de la finca y desde allí observa el pazo al fondo





y secundarias —cuando se aproxima al balcón a tomar el aire—.



En otras ocasiones, Carlos actúa de testigo visual, como sucede en ese mismo episodio, cuando acompaña a doña Mariana a ver al párroco. Mientras ella interroga al cura sobre los sacos de cemento que se encuentran en el altar de los Churruchaos vemos sucesivamente a los dos personajes desde una perspectiva que unos planos

más adelante identificamos con Carlos Deza, cuando la pantalla nos lo muestra observando intermitentemente a cada uno de los interlocutores.



Sin embargo no es éste el único punto de vista homodiegético tras el que se esconde el *cinerrador* para transmitirnos los hechos narrados en la serie de *LGS*. De hecho, el espectador llegará a conocer la particular mirada de casi todos los personajes relevantes en el relato, que en distintos momentos se transforman en observadores de los hechos que se muestran en la pantalla.

Así, el primer personaje-observador de la serie no es Carlos Deza, sino don Baldomero el boticario. Al inicio del primer episodio, mientras escuchamos la voz de un narrador verbal cuyas funciones y características analizaremos a continuación, vemos a don Baldomero, catalejo en mano (y brindando un claro homenaje a las primeras páginas de *La Regenta*) observando a Cayetano y Rosario la *Galana* acaramelados en el coche de éste, dado que los planos que nos muestran a la pareja haciéndose arrumacos presentan una parte difuminada con el fin de recrear visualmente lo que se correspondería con el foco de visión del catalejo.







Pocos minutos después aparece otro testigo ocular habitual de la serie: Paquito, el *Relojero*, quien observa atentamente en la plaza principal de Pueblanueva el regreso de don Carlos Deza<sup>181</sup>, el cual acaba por descubrir la mirada atenta del “loco del pueblo” sobre su espalda, cuando, en un determinado momento, gira la cabeza hacia él.

---

<sup>181</sup> En general, esta escena es un interesante ejemplo de cruce de ocularizaciones, pues son diversos los testigos que observan la llegada de Carlos Deza a Pueblanueva y a todos ellos nos los muestra la cámara mirando y viendo: doña Mariana desde su automóvil, don Baldomero y don Lino desde los soportales y el propio Paquito, observador principal de la secuencia.



En relación con este personaje hay que recordar que Paquito será testigo de escenas muy importantes en el desarrollo de la acción narrativa, como la de la paliza de Cayetano a Rosario o el desnudo de ésta y de Clara Aldán frente al espejo, así como de multitud de entrevistas que su compañero de vivienda, Carlos Deza, mantiene con distintos personajes: Rosario, Cayetano, Juan Aldán, Clara, Germaine...

Frente a la mirada supuestamente “trastornada” de Paquito, nos encontramos en otras ocasiones con la mirada crítica, casi inquisitiva de doña Mariana, que pretende controlar a Carlos para llevar a cabo sus planes particulares y hacer frente al poder de Cayetano en Pueblanueva. Resulta particularmente curioso, en este sentido, el primer encuentro que Carlos mantiene con Rosario la *Galana* en casa de la Sarmiento (capítulo 2), delante de ésta. La escena pone en funcionamiento un interesante cruce de miradas entre Carlos y Rosario, pero, sobre todo, lo que llama la atención del espectador son los planos que nos muestran a doña Mariana siguiendo minuciosamente cada uno de los movimientos de los dos personajes, en especial de Carlos. Por eso no resulta extraño que, cuando Rosario se marcha, le reproche a su sobrino la forma intensa en que la ha mirado, dando la impresión *de que no ves una mujer desde hace un año*.









Doña Mariana seguirá vigilando los movimientos de su sobrino hasta después de muerta, no sólo a través de su rebuscado testamento, sino también ocular y metafóricamente hablando mediante su retrato, que será testigo de importantes entrevistas, como la que tiene lugar en su propia casa entre Carlos y Cayetano (capítulo 10) donde charlan con el cuadro de doña Mariana detrás de Carlos observando desde lo alto, que da lugar a una serie de planos picados identificados con su mirada





o, una vez trasladada al Pazo del Penedo (capítulo 12) durante al acalorada discusión entre Carlos y Germaine.





También el tirano de Pueblanueva observa a doña Mariana en el retrato y al propio Carlos durante la entrevista antes mencionada,





o a Clara Aldán cosiendo a través de una ventana cuando acude por primera vez a su tienda (capítulo 12).





En cuanto a las dos mujeres que se entrecruzan en la vida sentimental de Carlos, tanto Rosario como Clara le lanzan ardientes miradas de deseo en numerosas ocasiones. Así, vemos a Rosario mirando a Carlos en una ocularización interna primaria del primer capítulo cuando, tras llegar a Pueblanueva, éste se aleja del brazo de doña Mariana,





similar a la que se pone en funcionamiento en el capítulo 10 cuando Clara le anuncia a Carlos que lo estará esperando en cama esa noche. Primero la vemos abrazada a él mirándolo a los ojos, los cuales se nos muestran a continuación en un primerísimo plano.





Pero no siempre, como ya indicamos, el *cinerrador* asume el punto de vista de un personaje. De hecho, su técnica enunciativa general es la objetividad,

*senza tuttavia rinunciare localmente a (...) strategie retorico-stilistiche atipiche in un prodotto televisivo seriale. È il caso di certe "oggettive irreali" –soprattutto riprese dal basso– che, insinuandosi fra inquadrature convenzionali "oggettive", rivelano l'esplicitazione di uno sguardo "d'autore" e provocano un momentáneo spaesamento dello spettatore. Ma non sono rilevanti nel quadro comunicativo generale (Melloni, 1991: 118).*

Además de la enunciación visual del relato, existen en la serie *LGS* dos narradores verbales claramente relacionados con los del texto de partida con funciones y características diferenciadas entre sí, aunque se detectan en un par de ocasiones confusiones entre sus distintos roles, como a continuación detallaremos mediante el análisis de sus diferentes intervenciones.

Al inicio del primer episodio escuchamos una voz *over*<sup>182</sup> correspondiente a un narrador heterodiegético que, en algunos momentos y de manera subliminal, tiende a identificarse con don Baldomero, bien porque se le menciona como fuente

<sup>182</sup> Se entiende por *voz over*, aquella voz que se instala en paralelo a las imágenes, emergiendo de una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el filme (Carmona, 1996: 108)



de una determinada información –capítulo 11 y 12-, bien porque aparece en pantalla espiando los movimientos de los personajes a los que el narrador hace referencia en ese determinado momento –capítulo 1-, pero que, en cualquier caso, no se relaciona directamente con el boticario. En su primera intervención, esta voz narradora pone en antecedentes al espectador sobre los protagonistas de la historia, utilizando para ello diversos fragmentos procedentes del prólogo del hipotexto a cargo del narrador corega, (identificado implícitamente también con don Baldomero), mientras se nos muestran imágenes de los principales personajes a los que va haciendo referencia. Al igual que sucedía en el texto de partida, en la transposición filmica se escenifican algunos de estos fragmentos, como el recuerdo que don Cayetano guarda de Carlos Deza, rememorado en el casino delante de Baldomero<sup>183</sup>.

Por último, y para introducirnos definitivamente en la acción narrativa, reproduce en su discurso parte del comienzo del capítulo I de la novela, incluida la carta que en su momento había enviado doña Mariana a Carlos pidiéndole que visitase en Paría a Gonzalo y a su sobrina Germaine, y que el espectador escucha directamente a través de la propia Mariana.

Tan solo un episodio más adelante, en el segundo, volvemos a escuchar la misma *voz over* con idénticas funciones: contextualizar la primera visita de Carlos al Pazo del Penedo (al principio del episodio), resumir su primer día en el Pazo e informar al espectador sobre un período temporal anterior a la diégesis narrativa correspondiente a la juventud de doña Mariana y su particular relación con el padre de Carlos, Fernando Deza. Aunque no toda esta intervención no aparece en la novela

---

<sup>183</sup> La única diferencia entre el hipotexto y el hipertexto en este fragmento narrativo concreto es que en el primero no está claro quién pregunta a Cayetano a cerca de sus recuerdos sobre Carlos Deza, mientras en el segundo vemos a don Baldomero en el papel de ese interlocutor, lo que reforzaría la identificación del narrador heterodiegético con el farmacéutico.

(el discurso al principio del episodio, sí), está realizada en los mismos términos narrativos que la primera, guardando la coherencia con el perfil de este narrador omnisciente.

En el capítulo 6, durante el transcurso de la primera cita de Carlos Deza y Clara Aldán, hace su aparición un nuevo narrador. Mientras Clara le cuenta a Carlos detalles sobre su vida pasada en Madrid, escuchamos la voz de éste en *off*<sup>184</sup> reflexionando sobre la personalidad de Clara en primera persona: *Considerada como paciente, Clara era perfecta: respondía a todas las preguntas, cualquiera que fuese su naturaleza, sin asomo de reserva o engaño. Ahora sé que su infancia fue la de una niña solitaria. A pesar de ello, hablaba sin rencor de su pasado. Creía que todas sus desdichas le venían por tener un cuerpo bonito.* Este fragmento, aunque con modificaciones, lo encontramos en la primera parte de la trilogía, en el capítulo XIV (Torrente, 1982d, I: 269), pero allí no aparece como monólogo interior de Carlos, sino en tercera persona y estilo indirecto libre a cargo del narrador, con idéntica función: describir desde su punto de vista particular la personalidad de Clara. Estamos, pues, ante un narrador homodiegético que interviene para ofrecer comentarios personales sobre determinados personajes o situaciones.

En el capítulo 8, reaparece el narrador heterodiegético. Su intervención sirve, una vez más, para resumir parte de la acción narrativa, concretamente, parte de la historia secundaria que tiene como protagonistas a Inés Aldán y al padre Ossorio, eliminada casi por completo en su paso a texto filmico. El narrador explica cómo Clara se reunió con Carlos para informarle sobre el comportamiento de Inés desde la marcha de fray Ossorio y la opinión que todo ello le merece al propio Carlos. No

---

<sup>184</sup> La voz *off* define la voz de monólogo interior o del personaje-narrador de un *flash-back* no presente en el encuadre (Carmona, 1996: 108)

encontramos un equivalente exacto de este fragmento en la novela, dado que es sólo en el texto filmico donde esta historia se narra a través de alusiones de otros personajes. No obstante, en lo referente a la opinión de Carlos Deza sobre la situación de Inés y fray Ossorio, lo que escuchamos procede de un diálogo entre éste y doña Mariana (II: 126) a lo largo del cual Carlos se atreve a conjeturar fallidamente sobre cómo le sentarán al fraile las palabras manuscritas de Inés Aldán, pero como en la serie el espectador no llega a enterarse bien de los detalles exactos de este relato secundario, no le sorprende que este fragmento corra a cargo del narrador omnisciente y no del homodiegético, dado que su función principal es resumir la acción narrativa, como en sus anteriores intervenciones.

En la misma línea discurre su siguiente aparición en el capítulo XI: este narrador heterodiegético resume el lapso temporal que va desde la primavera de 1935 al otoño de ese mismo año y que también es elidido en la novela (III: 9-12) y resumido por el narrador corega en un fragmento que sirvió de base al texto filmico. Al final de su intervención, se incluye mediante una voz en *off* de Carlos Deza, la carta que éste envía a Germaine con motivo de su visita, al tiempo que la imagen nos lo muestra escribiendo dicha carta y prepara el camino para retomar la acción narrativa con la llegada de la francesa.

En el capítulo 12, tiene lugar una última aceleración de la acción narrativa acompañada de un resumen de los acontecimientos más importantes del período temporal elidido (un mes aproximadamente), esta vez y sorpresivamente a cargo del narrador homodiegético, cuando la lógica enunciativa hasta aquí analizada exigiría la intervención del heterodiegético. Mientras las imágenes nos muestran primero a Carlos escribiendo su diario sobre Pueblanueva, oímos su voz aludiendo a las

noticias más destacadas del último mes de febrero, que se nos van enseñando sucesivamente: la marcha de Germaine de Pueblanueva, el noviazgo de Clara y Cayetano y las últimas elecciones republicanas, en un discurso procedente de la última intervención del narrador corega en la trilogía (III: 198-203). Como ya ha señalado Melloni (1991: 122) la incongruencia de este fragmento salta a la vista: *il narratore-personaggio appare dotato di tratti e funzioni fra loro incompatibili: l'omodiegesi mal si concilia con l'onniscienza, un personaggio non può narrare in prima persona dal suo punto di vista ristretto e insieme garantire la completezza d'informazione del narratore eterodiegetico ed extradiegetico.*

Sin embargo, no creemos, como manifiesta esta crítica a continuación, que por ello la serie carezca de una estrategia enunciativa determinada en relación con los dos narradores verbales existentes en la trilogía, sino que la voz *over* heterodiegética cumple una función equivalente al narrador corega de la novela, es decir, resumir las elipsis temporales de la historia, mientras el narrador homodiegético sirve para introducir, a modo de monólogo interior, un punto de vista particular, en este caso, del protagonista de la historia, Carlos Deza<sup>185</sup>. El último caso comentado parece deberse más a un error en la fase de montaje y doblaje, quizás debido a que en un primer momento se había pensado en escenificar pormenorizadamente los distintos acontecimientos resumidos en el discurso de narrador, que al final se vieron obligados a recortar.

---

<sup>185</sup> Existe un caso más de monólogo interior, pero no del propio Carlos, sino de un personaje femenino y secundario: doña Lucía, la mujer del boticario. En el capítulo 7, cuando acude al baile del Casino, oímos sus pensamientos a través de una voz en *off* de la actriz que la interpreta. Sin embargo, aunque el texto está tomado, como en el caso de Carlos, de un fragmento escrito en tercera persona y estilo indirecto libre procedente del narrador (Torrente, 1982d, II: 29), en esta ocasión los guionistas olvidaron adaptarlo a la primera persona, como en el ejemplo precedente, provocando una nueva incongruencia discursiva: *¡Si fuera cierto! ¡Si el amor lo purificase todo, si no fuera pecado! Pero sin el pecado, ¿sería de verdad amor? Ella desconocía el amor virtuoso. No había podido, al menos experimentarlo. Porque con su marido, ¿había sido feliz? ¿Lo había amado verdaderamente?*

Tras el análisis de los principales elementos narrativos de la transposición filmica *Los gozos y las sombras* emitida por Televisión Española en 1982, podemos decir que tanto en el nivel de la historia como en el del discurso, la serie tiene como punto de referencia constante a la trilogía torrentiana que le sirvió de base. Los principales cambios se han podido detectar en el nivel de la diégesis. Como hemos señalado, se suprimen personajes y episodios narrativos de la historia y ésta se adapta a los particulares mecanismos comunicativos que exige el formato televisivo, principalmente poniendo un mayor énfasis en la intriga amorosa en detrimento del conflicto existencial e, incluso, histórico-social presente en la novela. A pesar de todo ello, el hipertexto supone una transposición fidedigna del hipotexto. Lo más sorprendente, no obstante, resulta la fidelidad que se ha mantenido en el nivel del discurso, pese a tratarse de una narración construida mediante códigos diferentes a los de la novela, si bien es cierto que la presencia ya demostrada de multitud de elementos de índole visual y cinematográfica en el hipotexto facilitó esta afinidad que, al margen de juicios valorativos, existe entre ambos textos.

Sin embargo, para demostrarlo de una forma más definitiva proponemos el análisis comparativo-textual de una serie de fragmentos de ambos textos con el fin de señalar la existencia de técnicas narrativas comunes o equivalentes, así como las principales diferencias en su construcción del discurso narrativo.

#### 4.2.2.2. Otras transposiciones.

El extraordinario éxito que cosechó la transposición filmica de *Los gozos y las sombras* tuvo dos consecuencias inmediatas: la reedición y récord de ventas de su obra narrativa y el inicio de una serie de proyectos cinematográficos basados en distintas novelas del escritor ferrolano.

En lo que podríamos llamar una segunda etapa de transposiciones de novelas torrentianas hay dos figuras cinematográficas claves: el propio guionista de la serie de televisión Jesús Navascués y un director de cine que ya desde el comienzo de su carrera cinematográfica se había fijado en las condiciones tan favorables que algunas novelas de Torrente Ballester presentaban para ser transpuestas a formato filmico: Imanol Uribe<sup>186</sup>.

Pese a que el resultado final de la serie de televisión no agradó completamente a don Gonzalo, por motivos ya citados, el texto guionístico, preparado por Jesús Navascués, quien además fue el encargado de presentar el proyecto de esta transposición a Televisión Española, contó con la total aprobación del escritor ferrolano y fue uno de los motivos principales que le llevó a ceder los derechos de la trilogía para la realización de la serie.

Pero la relación de Navascués con Torrente Ballester no acabó ahí. Tan satisfechos quedaron ambos con los resultados obtenidos –el guionista con el rendimiento cinematográfico de la novelística torrentiana y el novelista con esa particular lectura filmica de su novela- que el primero de ellos elaboró el guión de

---

<sup>186</sup> Recién salido de la Escuela Oficial de Cinamtografía en 1974, Uribe decidió ponerse a trabajar por su cuenta en una transposición de *Los gozos y las sombras*, que acababa de leer y le había entusiasmado. Tras largos meses de trabajo, se puso en contacto con el novelista, descubriendo así que éste ya le había cedido los derechos de la trilogía a Moreno Alba (Angulo, 1994: 98; Paz Gago 2001b: 151).

otras tres novelas del autor ferrolano: *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, *Off-side* y *Campana y piedra*, ésta última a partir de *Fragmentos de Apocalipsis*.

Para la redacción de los dos primeros guiones, basados en dos obras pertenecientes al período más realista de su novelística, del que también procedía *Los gozos y las sombras*, Navascués mantuvo las pautas narrativas manejadas en el guión de la serie televisiva, pero para el último, procedente de un texto metanovelístico que gira en torno al proceso de gestación de una novela a lo largo de su desarrollo, necesitó la ayuda de dos colaboradores, el propio novelista y la mayor especialista de su obra, la profesora Carmen Becerra.

Sin embargo, todos estos proyectos cinematográficos no pasaron de ahí y por ahora continúan en esa fase intermedia del proceso de transposición de novela en filmes. La misma suerte ha tenido, de momento, *Marina*, a cargo del director gallego Chema Cagino, basado en el relato torrentiano *Cuento de sirena*. Como ya ha señalado Paz Gago en este sentido, *facilitar que estas transposiciones se lleven felizmente a cabo contribuirá a que el Cine Español salde la gran deuda que tiene con don Gonzalo Torrente Ballester, deuda que no supo saldar en vida del gran novelista gallego* (2000: 129).

Mejor suerte corrió el segundo proyecto de transposición filmica llevado a cabo por Imanol Uribe a partir de una novela de Torrente Ballester en la década de los noventa: *El rey pasmado*, que se convertiría en uno de los grandes éxitos del cine español de esta década. Esta película supuso una nueva etapa en el cine de este director vasco, hasta entonces entregado a una vertiente más comprometida política y socialmente y, en consecuencia, bastante minoritaria –*El proceso de Burgos* (1979), *La muerte de Mikel* (1983)–. Su inmediata incursión en otro tipo de películas,

cercanas al cine negro –*Fuego eterno* (1985), *Adiós, pequeña* (1986) o *Luna negra* (1989)- obtuvo, incluso, menor rendimiento comercial, aunque le brindó la oportunidad de colaborar con Pilar Miró en la serie *La huella del crimen* con el episodio *El crimen del expreso de Andalucía* (1991), y posiblemente de presentarle su más inminente proyecto cinematográfico que se acogió, entre otras ayudas económicas, al decreto Miró (Angulo 1994: 70 y Paz Gago 2001b: 151). De hecho, como ha señalado Paz Gago:

*Una serie de circunstancias industriales y financieras llevaron a la Productora de Uribe, Aiete Films, a buscar con urgencia un guión (...) para evitar que caducase una subvención obtenida para La muerte de Mikel. Con el fin de completar el presupuesto, se solicitó una nueva subvención del Fondo Euroimages del Consejo de Europa, por lo que el proyecto se convirtió en una coproducción de tres países europeos con la participación de la productora francesa Arion, la portuguesa Infor Films y las españolas Aiete Films y Ariane Films, además de Televisión Española.*

Casualmente, Uribe acababa de leer por esas fechas un relato de ficción histórica que le dio la idea que necesitaba para su próxima película: *Crónica del rey pasmado*. La novela tiene como eje narrativo el deseo de un rey de ver a la reina desnuda tras pasar una noche en brazos de una prostituta. La aparente intrascendencia de tal capricho contrasta con el revuelo que provocará en teólogos y moralistas, cuyas ideas retrógradas contribuyen a enfatizar más, si cabe, la sutil ironía con que el relato nos presenta un pueblo atrapado por la superstición.

Aunque la historia se desarrolla en una época sin determinar con exactitud y no se dan nombres reales, resulta evidente, por múltiples alusiones, que se sitúa en el imperio de los Austrias en torno a 1625, cuando el rey Felipe IV (1605-1665) contaba veinte años y llevaba casado desde los quince con Isabel de Borbón (1602-1649), hija de Enrique IV de Francia y María de Médicis. Esta imprecisión espacio-temporal, así como el componente simbólico e irónico del relato, atrajeron el interés



de Imanol Uribe, quien, en sus últimas películas no realistas había optado por la inconcreción del lugar y tiempo de la historia (Paz Gago, 2001b: 152).

Si a esto le sumamos el hecho de que la novela se presenta dividida en capítulos y secuencias numeradas, para introducir a los distintos personajes y acontecimientos de manera simultánea, entendemos que Uribe afirmara que *al leerla, me di cuenta de que era una película para hacerla tal cual* (Angulo, 1994: 142).

El alto grado de fidelidad de la transposición con respecto al hipotexto verbal fue una decisión del propio director: *yo lo que quería era hacer su novela. No quería ponerle ni quitarle nada* (142), que también dejó satisfecho al escritor, pues, como ya hemos analizado, la fidelidad al texto original es uno de los requisitos básicos en su particular concepción del fenómeno transpositivo. El resultado, por tanto, fue favorable para los dos y para el filme en sí que cosechó en 1991 ocho premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España: mejor guión adaptado (que corrió a cargo de Juan Potau, con la supervisión del hijo del escritor, Gonzalo Torrente Malvido), música, dirección artística, dirección de producción, vestuario, maquillaje y peluquería, interpretación masculina de reparto (para Juan Diego) y sonido.

No nos corresponde aquí proceder a un análisis comparativo-textual concreto de esta transposición ni de los guiones cinematográficos realizados a partir de obras de Torrente Ballester. Señalar su existencia es suficiente para probar que el importante componente cinematográfico presente en la trilogía *Los gozos y las sombras* que llevó a Jesús Navascués y Rafael Moreno Alba a realizar su transposición audiovisual, aunque es el ejemplo más representativo de su novelística, por coincidir su redacción con los años inmediatamente posteriores a su labor de

guionista, no es un caso aislado, sino un rasgo característico de una parte importante de su novelística.



## Capítulo 5

Análisis comparativo-textual del texto novelístico y televisivo  
*Los gozos y las sombras*



Después de haber analizado las características generales de los dos textos objeto de nuestro estudio –el novelístico y el audiovisual–, así como la presencia de elementos de índole cinematográfica en el texto de ficción verbal, es el momento de proceder a un análisis comparativo de los dos textos narrativos en lo que a la construcción del discurso se refiere, dado que dentro del estudio del texto audiovisual ya hemos hecho referencia a las principales diferencias que se introducen en el nivel de la historia a raíz del proceso transpositivo.

Para ello, hemos escogido una serie de fragmentos del hipotexto en los que, o bien predominan códigos semióticos y técnicas narrativas comunes a la narración verbal y audiovisual, o bien específicas de cada una de ellas para, a continuación, determinar, mediante el análisis del episodio correspondiente en el hipertexto filmico, cómo se ha resuelto esa equivalencia o diferencia. De este modo, también podremos comprobar si la presencia de elementos de raíz cinematográfica en el texto narrativo de ficción verbal ha sido aprovechada en el texto audiovisual o no.

### **5.1. Construcción del discurso narrativo mediante códigos y técnicas comunes al soporte novelístico y audiovisual: el diálogo.**

El diálogo o *registro de habla pura*, según la terminología de Chatman (1990: 190) es una técnica discursiva común para la novela y el cine que se apoya fundamentalmente en el código verbal, manejado también por ambos soportes. Como ya comentamos al analizar los rasgos cinematográficos presentes en *LGS*, la agilidad de las escenas dialogadas que predominan en el discurso narrativo de la trilogía acercan el texto novelístico al soporte audiovisual, dado que en un texto filmico las intervenciones de los distintos personajes en escena se suceden sin interrupción alguna del narrador, como muchos de los diálogos presentes en la novela torrentiana,

en los que además encontramos, como únicas intervenciones de la voz narradora, referencias a la posición y perspectiva visual de cada personaje, lo cual le permitiría al lector una recreación muy detallada de la escena en cuestión.

Por todo ello, si tomamos una escena dialogada de la novela y la comparamos con su equivalente en el texto televisivo veremos si, en el proceso transpositivo, se ha aprovechado este caso de afinidad discursiva o, por el contrario, se han puesto en funcionamiento nuevas estrategias.

Sirva como ejemplo un episodio de la primera parte de la trilogía, *El señor llega*, perteneciente al capítulo IV. En él, Juan Aldán llega a casa tras haber capitaneado un enfrentamiento entre los marineros de la flota de doña Mariana y los obreros del astillero de Cayetano Salgado: *el bochinche se había armado porque los obreros, medio borrachos, se habían metido con 'el señor Aldán', que hablaba a los marineros, según costumbre, de la revolución* (Torrente, 1982d, I: 50).

Hasta ese momento, sólo sabemos que Juan Aldán pertenece a la casta de los Churruchaos, como el propio Carlos Deza, y que tiene planeado matar a Cayetano con la excusa de vengar a Clara, pero desconocemos quién es Clara y qué relación guarda con Juan, si bien su opinión sobre ella no es favorable: *Clara es liviana, Clara se venderá cualquier día a Cayetano* (64). En cuanto a Inés, ha sido aludida por doña Lucía (58) como su compañera de ejercicios religiosos y hermana de Juan.

Al comienzo de la escena, Juan entra en su casa por la cocina, donde se encuentra con Clara fregando e Inés cosiendo. Los tres personajes comentan el incidente de Juan, pero, sobre todo, su reencuentro con Carlos Deza. Frente al tono agresivo y tenso del diálogo entre Clara y Juan, que se hace patente mediante el

intercambio de frases muy cortas, directas e, incluso, irrespetuosas que ambos personajes se dirigen:

- *¿Vas a cenar?*
- *No. He tomado algo por ahí.*
- *Hueles a demonios. ¿Es que vas a darte también a la bebida? Sólo te faltaba eso (65).*

destaca la complicidad y afectividad que se desprende del discurso entre Juan e Inés, así como de las concisas indicaciones del narrador, quien nos informa de que ella *se levantó enseguida (65)* cuando ve a Juan herido o de que éste se sienta a su lado mientras Inés cose.

Como indica Chatman (1990: 188), las historias o episodios que utilizan mucho el diálogo *requieren que el lector implícito infiera más cosas que en otras clases de historia*. Sin embargo, en el caso que nos ocupa y pese a la brevedad de la escena, así como a las escasas y breves intervenciones del narrador durante su desarrollo, destinadas básicamente a indicar al posición de los personajes en todo momento –*Clara, de espaldas a la puerta; Inés, en un rincón; Clara había vuelto la cabeza; (Inés), esperaba de pie con la tira de percal en la mano; Clara volvió al fregadero; colgó el mandil en un clavo en la pared; agregó, mirando a su hermano (65-66)*, es mucha la información que el lector obtiene de su lectura. Así, se deduce que Clara es una mujer déspota y agresiva, que mantiene una relación distante con los otros dos personajes. Juan, por su parte, demuestra sentir tanto desprecio por ella como cariño por Inés. Entre ellos dos existe un vínculo especial de afecto y entendimiento mutuo, como declara Inés a su hermano: *nosotros nos entendemos, gracias a Dios, en silencio* (Torrente, 1982d, I: 66). Clara, *ella*, como la llama Inés, es, por tanto, una intrusa. Aunque el lector puede suponer que los tres personajes son hermanos, especialmente cuando Clara comenta *voy a acostar a mamá (66)*, no logra



adivinar el por qué de la indiferencia de Juan e Inés hacia ella, hasta que, a continuación y mediante una breve analepsis en la que se refiere el regreso de la familia Aldán a Pueblanueva tras la muerte del cabeza del familia, se revela la condición de hijos adulterinos de Juan e Inés como posible causa de esa diferente relación entre los tres hermanos.

En el texto audiovisual, sin embargo, recién llegado Carlos a Pueblanueva, cuando se dirigen en el coche de doña Mariana hacia su casa, se cruzan con Clara y doña Mariana informa a Carlos de que se trata de una de las hermanas de Juanito Aldán. Más adelante, durante la primera visita de Carlos a casa del boticario, doña Lucía explica, al igual que en la novela, que Inés, hermana de Juan, acude como ella a escuchar al padre Ossorio todos los días por la mañana. Por tanto, cuando el espectador, en la escena correspondiente al fragmento recién analizado de la trilogía, ve a Clara junto a otra joven, aunque no ha visto anteriormente a Inés, deduce con facilidad de quién se trata a través de la información proporcionada por el texto hasta ese momento. Por último, momentos antes del diálogo, antes de entrar en casa, Juan mira a través de una ventana y el espectador ve a una mujer mayor sentada en un sillón, de espaldas a una cama. Cuando Clara se retira, hacia el final de la escena, para ir *a acostar a mamá*, el espectador puede asociar la imagen de esa mujer con la madre de los Aldán.

Por lo demás, la serie sigue literalmente a la novela para la puesta en escena de este diálogo, que tiene lugar en el primer capítulo. No sólo se respeta el discurso de los personajes en su totalidad<sup>187</sup>, sino su caracterización a través de su

---

<sup>187</sup> Hay un único cambio entre el diálogo de la novela y el de la serie. Cuando Clara le pregunta a Juan sobre quién están hablando Inés y él, en la novela ella dice no haber oído hablar de Carlos, mientras en el texto audiovisual declara: "He oído hablar de ése en el mercado. Es el que viene a mandar ahora, ¿no?. Los motivos de esta variación tiene que ver con la diégesis: dado que la serie ha simplificado su

comportamiento y posiciones en la escena, que acabamos de comentar. Para comprobarlo, mencionaremos los planos y fragmentos de ambos textos en los que se divide la escena.

En la novela se indica que Juan *entró por el patín de la cocina. Clara, de espaldas a la puerta, fregaba la loza. Inés, en un rincón, cosía, alumbrada de un quinqué. Clara, sin mirarle, respondió a su saludo; Inés se levantó en seguida* (65).

El texto audiovisual nos muestra primero a Juan entrando en la cocina a través de un primer plano de Inés cosiendo con la puerta a su espalda. A continuación Inés se levanta para recoger su abrigo y descubre la herida.



---

aparato enunciativo con respecto a la novela, uniendo las dos voces enunciatoras –narrador coral y omnisciente- en una sola que, como ya indicamos, aprovecha el discurso de ambas, es necesario reforzar, a través del discurso de los personajes, la expectación creada en Pueblanueva en torno a la llegada de Carlos, a quien el pueblo ha idealizado como el redentor de todos sus males. Clara se hace eco aquí de esa opinión; de ahí la referencia al “mercado” como fuente de esa información popular sobre el recién llegado.



Cuando Juan explica lo sucedido, quitándole importancia, el narrador en la novela apunta que *Clara había vuelto la cabeza*. También en la serie, mientras vemos a Inés nerviosa buscando algo para curar a Juan, se intercala un plano de Clara, de espaldas, pero mirando hacia ellos, para enterarse de lo que pasa exactamente.



A continuación, Juan se sienta y vemos a Clara al fondo. La cámara, entonces, nos muestra que ha dejado de fregar y, mientras se seca las manos al mandil, se acerca a sus hermanos.



Detiene a Inés en sus curas indicándole la necesidad de usar caña y la oímos salir en su busca, salida que también se indica en la novela.



Sin embargo, el texto novelístico sitúa a Inés, durante la ausencia de Clara, *de pie, con la tira de percal en la mano* (65), mientras en la serie el personaje se agacha

y aproxima a Juan, para limpiarle la sangre seca de su rostro en tanto éste le habla cariñosamente de Carlos. La sucesión de primeros planos que muestran a los dos personajes en pantalla, sugieren a través de su proximidad física, una cercanía afectiva todavía más evidente que en la novela.



Cuando leemos en este texto, *Clara regresaba con una botellita en la mano*, se produce también en la serie su reaparición en la escena, que interrumpe el discurso de Juan para enterarse de quién habla su hermano. En principio se sienta en la lareira, junto a Juan e Inés, pero tras reprocharle a su hermano el mal olor, se levanta y regresa al fregadero, en el mismo momento y modo en que lo hace constar el narrador de la novela, situándola de espaldas al espectador.







Antes de ir a sentarse junto a Inés, *mientras ella cosía* (66), el texto audiovisual muestra a Inés poniéndole las zapatillas a Juan, ensalzando más, si cabe, la devoción de ésta por su hermano.



A continuación, él se levanta, enciende un cigarrillo y lo vemos mirar hacia donde se encuentra Clara, quien le devuelve, desafiante, la mirada a su hermano, justo antes de que él coja una silla y vaya sentarse junto a Inés para seguir informándola sobre su pariente lejano Carlos Deza, de espaldas a su otra hermana.

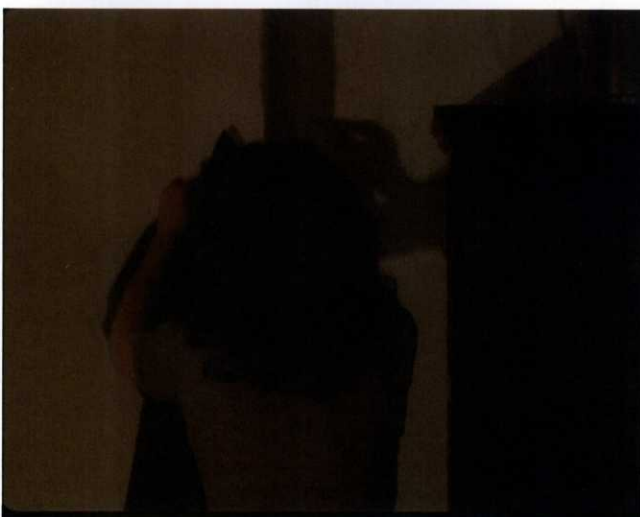


Aunque, según el narrador, Clara interviene *sin volverse* (66) para averiguar si Carlos la quería de pequeño, en el texto audiovisual, el personaje gira su rostro y lo



dirige hacia su hermano, quien le responde, indiferente, con el mismo gesto. Es, precisamente, a través de la perspectiva visual de Juan desde la que vemos a Clara protestando por el hollín, secándose las manos, colgando su mandil, y, ya en la puerta, *mirando a su hermano* (66) tal y como consta en la novela, mientras se despide de él con socarronería.







A continuación, Juan continúa hablando a Inés sobre Carlos hasta que menciona el matrimonio. Sin recibir el pinchazo que figura en la novela, Inés *dejó de coser* (66), mientras la cámara gira 180° para situarse de espaldas a Juan acentuando la intimidad de su discurso mediante una ocularización interna secundaria. El final de la escena es idéntica al de la novela: *se levantó y recogió la costura* (66), dejando pensativo y solo a Juan en la cocina.









Por tanto, si bien hay una indiscutible fidelidad del texto audiovisual hacia el novelístico, la transposición resalta aún más la relación de hostilidad entre Clara y Juan, así como la complicidad de éste con Inés. Ello se debe, por un lado, a la adecuada interpretación de los actores Charo López y Santiago Ramos, pero también al rendimiento visual que el director supo conceder a las indicaciones espaciales y cinésicas básicas anotadas por el narrador en la novela a través de la planificación recién detallada.

En general, el discurso de los personajes a lo largo de la serie televisiva reproduce fielmente diálogos tomados de la novela, en la que abundan escenas de este tipo, de estilo ágil y constantes indicaciones sobre la posición, gestos, miradas o ademanes de los personajes que intervienen en ellas. La razón principal de la transposición literal de la mayoría de las escenas dialogadas de la novela reside, más allá del uso de técnicas y códigos narrativos comunes a los dos soportes, en el valor cinematográfico de los diálogos en la novela, fruto de las labores guionísticas que Torrente Ballester había desempeñado años atrás. No debemos olvidar que desde su primer trabajo para la gran pantalla *–Llegada de noche (1949)–* estuvo encargado de la adaptación de los diálogos del texto original al guión cinematográfico. Como en sus guiones, los diálogos de *LGS* son extremadamente precisos, no sólo en cuanto a la puesta en escena, sino también por la información sobre la historia que se infiere de su lectura.

## **5.2. Construcción del discurso narrativo mediante códigos y técnicas específicas del soporte novelístico: el monólogo interior.**

Como ya apuntamos en el capítulo metodológico, aunque tanto el cine como la novela son dos soportes de un mismo tipo de discurso, cada uno posee sus particulares códigos de expresión y técnicas narrativas, algunos comunes y otros específicos de cada uno. Por tanto, en una transposición filmica de una novela el hipertexto deberá resolver aquellos pasajes que en el texto de partida fueron expresados a través de códigos o técnicas específicos de los que el cine carece. A pesar de que a menudo suele optarse por la eliminación de ese pasaje, en algún caso el lenguaje filmico ha sabido buscar mecanismos expresivos equivalentes (cuyo origen remite a técnicas novelísticas, como es el caso de la voz en *off* y *over*,

tomadas de la figura del narrador extradiegético e intradieгético respectivamente) transmitiendo el significado que del fragmento novelístico se desprende través de los códigos propios del lenguaje audiovisual.

En este sentido y en términos generales, una de las grandes diferencias entre el cine y la novela son las posibilidades expresivas con las que cuenta cada una a la hora de reflejarnos las actividades mentales de sus personajes, su plano psicológico. Como señala Chatman (1990: 194 y ss), se pueden distinguir dos tipos esenciales de actividad mental: la que ocasiona “verbalización” y la que no, es decir, la cognición y la percepción.

La primera es intrínsecamente verbal, pues son pensamientos concretos que nos dirigimos a nosotros mismos de manera consciente, por lo que su transferencia a la narrativa novelística es sencilla e inmediata, con la intervención de un narrador – discurso indirecto- o sin él –monólogo interior-, pero no así en el cine que puede recurrir a la voz en *off* y *over* o códigos gestuales o cinésicos en los personajes que, de alguna manera, reflejen su ánimo psicológico en ocasiones bastante puntuales.

De manera equivalente los procesos de percepción son automáticos e inconscientes, por lo que un medio como el cine puede transmitirlos casi de manera literal, mostrándonos el objeto percibido y quién lo percibe, aunque no tan fácilmente el cómo, que es lo que importa desde el punto de vista psicológico, a no ser que recurra, también en ocasiones bastante concretas, a ocularizaciones internas primarias. Por su lado, la novela se topa con el inconveniente de que debe necesariamente recurrir a la verbalización de algo que, en esencia, no es verbal. En tales casos suele echar mano de técnicas que por su sintaxis abrupta e incluso por su léxico, característico del personaje del que procede el discurso, remiten al plano



subconsciente de su personalidad, bien directamente, mediante la corriente de conciencia, o bien con la intervención del narrador a través del discurso indirecto libre.

Podemos decir, por todo ello, que la novela tiende a mostrar con mayor profundidad la actividad psicológica de un personaje desde dentro, mientras el cine sugiere su personalidad, sobre todo, con su comportamiento y discurso externos.

No obstante, centrándonos ya de nuevo en el caso que nos ocupa, debemos indicar que *LGS* es una novela poco introspectiva, en el sentido de que no suele mostrar las reflexiones de los personajes sino, ante todo, sus acciones, lo que la aleja del modelo tradicional de novela española realista decimonónica, donde se ahondaba continuamente en la psique de los personajes mostrándonos sus miedos, dudas o, incluso, sus traumas psíquicos mediante el uso de las técnicas narrativas recién mencionadas. Pese a ello, en la trilogía se registran también casos de interiorización en la mente de algún personaje, sobre todo, de Clara, que conviene analizar con el fin de contrastar si el resultado de tales escenas en el texto filmico permite una lectura similar a la del texto fuente.

Elegiremos un fragmento de cada tipo de actividad mental, uno que reproduce un tipo de pensamiento consciente y verbal, que tiene lugar en el interior de la mente de Juan Aldán y se plasma en el texto novelístico mediante un monólogo interior y otro que responde a la percepción (y, por tanto, producto del subconsciente del personaje) que Clara Aldán tiene de unos hechos particulares, su próxima cita con Carlos Deza para ir al cine, la cual se refleja en el texto a través del discurso indirecto libre.

En el caso del primer fragmento conviene resaltar que este monólogo interior se encuentra en la novela al principio del capítulo X, cuando Carlos decide trasladar sus libros al Pazo del Penedo y se marcha allí una mañana para colocarlos. Entonces recibe la visita de Juan Aldán quien, como indica el narrador, *venía dispuesto a “darse a conocer”, no del todo, claro, sino parcialmente. Más que decirle cómo era, pensaba darle a entender que su personalidad aparente enmascaraba otra y que su verdadero drama residía en la escondida* (Torrente, 1982d: 151), lo que pone de manifiesto que el personaje es, en todo momento, consciente de sus pensamientos, puesto que viene con una intención clara y determinada, ya meditada previamente.

El monólogo interior se produce intercalado en la conversación que a continuación se producirá entre Carlos y Juan, manifestando sus impresiones sobre las palabras de Carlos y sus planes para encauzar la conversación hacia su propio terreno. Para evitar la confusión del lector entre el discurso exterior y el interior del personaje, se nos muestran sus razonamientos entre paréntesis y comillas, aunque en lugar de expresarse en primera persona y en presente, como es de esperar en este tipo de discurso, lo hace en tercera casi constantemente y pasado<sup>188</sup>. Pese a ello y dado que la intención del texto es claramente la de reproducir los pensamientos e

---

<sup>188</sup> Si atendemos a las características señaladas por Chatman (1990: 196) en su definición de esta clase de discurso narrativo, además de las comillas, que sí aparecen en el fragmento de *LGS*, son: el uso de la primera persona, del presente, uso del léxico y sintaxis propia del personaje, alusiones a su propia experiencia de manera directa, sin necesidad de poner en antecedentes al lector de nada y ausencia de narratario. Las dos primeras características, como acabamos de señalar, están modificadas, pues el personaje se expresa en pasado y mayoritariamente en tercera persona, aunque a veces recurre a la primera, como en el fragmento que reproducimos a continuación: “*Tampoco podía volver a su historia personal (...) Es como una columna interior que nos sostiene. A mi me falló la base, porque mi padre era un farsante... Y, después, no podía perdonarlo, y Dios me obligaba. Tuve que prescindir también de Dios, y edificar una nueva columna apoyada en mi mismo. Un par de años atrás, lo había escrito en verso. Era la misma idea, con palabras distintas. En verso estaba mejor, claro...*” (I: 152). No es éste un caso aislado, pues en el fragmento que analizaremos más adelante de Clara Aldán, también se intercalan unas breves frases en lo que pretende ser su pensamiento directamente ofrecido ante el lector, recurriendo a las comillas, aunque éstas figuran en tercera persona y pasado. Por ello, pensamos que ésta es la particular manera en la que el escritor ferrolano plasmaba narrativamente el monólogo interior y la corriente de conciencia.

intenciones del personaje, lo consideraremos igualmente como un caso de monólogo interior.

Es cierto que a lo largo de su debate interno, Juan Aldán nos transmite su percepción de la conversación con Carlos, con reflexiones del tipo *Carlos no parecía satisfecho (...); Carlos no le miraba ni decía palabra*, (151 y 152) pero, sobre todo, se plantea cómo llevar a cabo su estrategia, ya citada anteriormente, lo que demuestra la autoconsciencia de su pensamiento:

*Aquella respuesta de Carlos, bien manejada, podía servir para que la conversación derivase hacia la materia apetecida. Por lo pronto llevaba previsto algo sobre la miseria (...); Traía cuidadosamente estudiada la explicación fundamental, las razones reales por las que pensaba matar a Cayetano (...); Era el momento propicio para una de las revelaciones previstas, una de las que debían quedar hechas, bien sentadas, aclaradas (152, 153 y 154).*

En el texto audiovisual, a lo largo de esta escena perteneciente al capítulo 3 todo lo referente a los pensamientos internos de Juan Aldán se suprimen, de modo que, en los fragmentos del texto fuente en donde el personaje hablaba consigo mismo, lo único que ve el espectador es a Juan Aldán en silencio, sin poder adivinar lo que en esos momentos le ronda en la cabeza. Debido a ello, el espectador no llega a tener conocimiento de que la conversación ha sido previamente preparada por uno de los interlocutores, ni tampoco de las impresiones que causa en Juan sus propios comentarios y las reacciones de Carlos Deza.



Aunque estos detalles no son esenciales para el desarrollo y significado de la acción narrativa, su omisión tras el proceso transpositivo es llamativa porque demuestra que las técnicas específicamente novelísticas no desarrollaron un procedimiento equivalente en su paso al soporte audiovisual, sino que fueron mayoritariamente ignoradas.

Para ejemplificar el otro tipo de actividad mental, la percepción, plasmada en el discurso narrativo verbal a través del discurso indirecto libre nos referiremos a un

fragmento también de la primera parte de la novela, en concreto, del capítulo XIV en el que Clara se ocupa de los preparativos para su próxima cita con Carlos. En general, Clara es un personaje que tiende bastante a los procesos de interiorización psicológica porque desde el exterior ofrece una conducta y apariencia de mujer dura y descarada que no permite adivinar fácilmente su verdadero talante noble y honesto. Se trata, por ello, de una figura narrativa compleja e interesante desde un punto de vista psicológico, en la que se detendrá con frecuencia el narrador para mostrarnos, normalmente mediante el discurso indirecto libre, sus sentimientos, deseos o preocupaciones.

En concreto, al comienzo de este episodio narrativo, vemos a Clara muy ilusionada. La noche antes de su encuentro con Carlos, el narrador revela sus fantasías y expectativas sobre ese momento, descubriéndonos con ellas su amor por Carlos: *Había proyectado muchas cosas, nada fáciles: ha fantaseado con un posible beso y su reacción ante tal intento: si él quería besarla, dejarse besar. No proponérselo, pero sí darle facilidades. “Bueno, sí, pero sólo una vez, ¿eh?”* (I, 246). Esta fantasía ha provocado el temor de que él llegue a faltarle al respeto, como la mayor parte de los hombres del pueblo: *¿Y si Carlos, en el cine, quería aprovecharse de la oscuridad? Al imaginarlo sintió repugnancia, no de sí misma, de Carlos.* Pronto descarta la posibilidad porque *Carlos tenía que ser de otra manera.* El amor que Clara siente se refleja en la visión idealizada que tiene de él: la de príncipe azul que la rescatará de su miserable vida: *Carlos era admirable, (...) pero la admiración no le evitaba las imaginaciones de cada día: (...) se volvía hacia la ventana y esperaba que se abriese y saltase Carlos por ella* (247).

El día de la cita, Clara está radiante, aunque insegura: *sentía necesidad de que alguien le dijera que estaba guapa, que el traje y el abrigo le sentaban bien y que no se notaba que fuese un arreglo* (256). Busca la opinión de Inés, que la ignora, de su madre, que no es consciente ni de su propia presencia, de Juan, que la desprecia, mientras va repasando cada uno de los elementos de su indumentaria: los guantes, las medias, las horquillas, un peinecillo, una cinta de seda para el pelo y hasta un sostén. Desilusionada, sale a la calle e imagina que la gente se vuelve a mirarla: *Pasó los grupos de mozas endomingadas que, como ella, iban al pueblo (...). Supuso que la miraban y que comentarían con sorpresa la novedad de sus ropas. No volvió la cabeza* (259). Es sólo una ilusión más, por eso, cuando finalmente se encuentra a alguien con quien hablar –la castañera-, le agradece sus piropos y le pide su opinión sobre sus zapatos.

En el texto audiovisual todo este episodio introspectivo prácticamente se ha eliminado. Lo único que figura es el último fragmento, cuando Clara, ya en la calle, imagina que la gente la mira. Como resultado, la escena se ralentiza con respecto al texto fuente: se muestra al personaje lentamente a través de un plano ascendente, de pies a cabeza,





se le añade la intervención directa de una joven que piropea la apariencia de Clara, - ausente en la novela- en un intento por compensar la eliminación del material previo que acabamos de analizar, al tiempo que se modifica su significado.





Por un lado, el texto fílmico no nos muestra a Clara nerviosa, ni insegura, sino orgullosa, feliz y segura de sí misma, llevando la cabeza bien alta mientras la gente se vuelve, asombrada, a mirarla. Por otro lado, no se trata de algo imaginado o anhelado por el personaje, sino real, reforzado con el halago que recibe por parte de una transeúnte, recién mencionado.







De ahí que, a continuación, cuando Clara le pregunta a la castañera si habla en serio cuando de nuevo la elogia por su magnífico aspecto, se deba a un gesto de falsa modestia más que de inseguridad, como en la novela.

En consecuencia, dado que la actitud externa del personaje induce a pensar que se siente radiante y segura de que logrará impresionar a Carlos, toda esa supresión del estado psíquico de Clara, impide al espectador pensar lo contrario. Es cierto que dicha eliminación no afecta en absoluto al desarrollo de la historia, pero sí a nuestra percepción del personaje, que se simplifica notablemente en este episodio.

En general, el texto audiovisual de *LGS* opta por prescindir de los pasajes introspectivos característicos, aunque de manera breve y puntual, de la novela. Las acciones y actitudes de los personajes son suficientes para trazar el perfil psicológico de cada uno, por lo que no se hace estrictamente necesario trasladarlos al lenguaje cinematográfico.

### **5.3 Construcción del discurso narrativo mediante códigos y técnicas específicos del soporte cinematográfico: la ocularización y el montaje paralelo.**

En conexión con lo anterior y como ya queda indicado, la trilogía torrentiana opta en gran número de ocasiones por poner en funcionamiento técnicas de ocularización narrativa importadas del lenguaje cinematográfico que nos ofrecen la particular percepción visual que determinados personajes poseen sobre los espacios, ambientes y situaciones que los rodean a la hora de ofrecernos un particular punto de vista narrativo, en lugar de introducirnos directa o indirectamente en su psiquis.

No es éste, no obstante, el único procedimiento narrativo presente en *LGS* que remite a códigos inexistentes en el discurso novelístico. Como ya analizamos en otro momento de nuestro estudio, el uso simbólico de ciertos códigos visuales como la luz juega un papel fundamental en la caracterización de determinados personajes o episodios narrativos. En otras ocasiones, el discurso novelístico presenta la historia mediante procedimientos que remiten a determinados tipos de montaje filmico para lograr un mayor efecto de simultaneidad.

Será interesante, en consecuencia, analizar algún caso concreto de estos dos casos de inflexión del discurso novelístico y cinematográfico, el primero –la ocularización– por el predominio de códigos visuales sobre los verbales y el segundo por la utilización de un procedimiento narrativo de origen filmico para desarrollar un episodio novelístico. Posteriormente, veremos si estas técnicas y códigos se mantienen tras el proceso transpositivo en la versión audiovisual de la trilogía.

A lo largo de nuestro análisis nos hemos referido en diferentes ocasiones al empleo que la novela hace de la técnica de ocularización narrativa, ejemplificando en cada caso esos distintos usos: la descripción espacial procedente de un personaje y de

su perspectiva visual concreta, la narración de un episodio desde un determinado punto de vista. Asimismo también nos hemos referido a la existencia de esa técnica en el texto audiovisual, pero nos queda por saber si se dan equivalencias de su uso en episodios paralelos de ambos textos.

Tomaremos como ejemplo, el descubrimiento de la habitación de la torre que, en la novela, ha movido a Carlos Deza a regresar a Pueblanueva del Conde, para averiguar qué misterios escondía aquella puerta que su madre mandó tapiar siendo él un niño. En el capítulo cinco de la primera parte Carlos se marcha al Pazo de Penedo para recibir al albañil que echará abajo el misterio de la puerta tapiada. Su entrada en la habitación, tras lograr abrir la puerta con gran esfuerzo, y su inspección de la misma ponen en funcionamiento un proceso no sólo de ocularización que remite a Carlos, sino de todo tipo de percepciones sensoriales (olfato, oído y tacto):

*Olía a moho, a polvo, a ratones, a humedad. La luz entraba por las rendijas de una ventana frontera. Corrió a ella, buscó a tientas la falleba, franqueó las maderas y la vidriera, y respiró el aire húmedo. Se veían, desde la ventana, la ciudad y la playa, envueltas en lluvia; los montes, los pinares, la ría (...). Fuera, seguía lloviendo, gotas gruesas, violentas. Escuchó la lluvia y dejó que las salpicaduras le mojasen la cara. Se volvió y miró. (I: 77-78).*

A continuación se describe la habitación desde los ojos de Carlos: su aspecto, su mobiliario y sus haberes, entre los que solamente encuentra una cosa que llama su atención: *Cartas de Mariana Sarmiento*. En silencio, mientras inspecciona la habitación evoca a Zarah y a su madre, *pero ahuyentó las imágenes con un esfuerzo de voluntad* (78).

En la serie de televisión este episodio se encuentra bastante modificado desde el punto de vista de la historia, ya que, debido a que desde el comienzo no hay mención alguna a la puerta tapiada, el esperado descubrimiento de la habitación de la torre se incluye dentro de la primera visita de Carlos al Pazo del Penedo, momento

de gran intimismo en la serie, en equivalencia al episodio que acabamos de analizar de la novela. Pese a las diferencias argumentales, este fragmento es narrado en el texto audiovisual mediante una serie de secuencias encadenadas y el uso de una serie de técnicas narrativas bastante similares a las puestas en funcionamiento en el texto verbal.

Carlos entra en el pazo con su carricoche. Tras frenar su caballo, antes de apearse, se levanta de su asiento y mira nostálgico la casa y la finca, mientras suspira.



A continuación entra en la casa, por el salón. Se fija en un retrato colgado en la pared, que se acerca a colocar en su debida posición, mientras comenta en voz alta *siempre torcido*, sugiriendo con ello el recuerdo de su niñez en la casa.



Después se dirige hacia el piano, al fondo del salón y toca unas notas sueltas que suenan desafinadas.





En todo este fragmento, el enfoque es objetivo, externo a Carlos, pero en el siguiente plano, en el que el protagonista aparece ya en el balcón, la cámara se sitúa a su espalda, haciendo corresponder el enfoque prácticamente con su mirada en lo que, sin duda, es una ocularización interna secundaria, como la que se detecta en el texto novelístico mientras Carlos mira por la ventana y el narrador describe lo que ve.

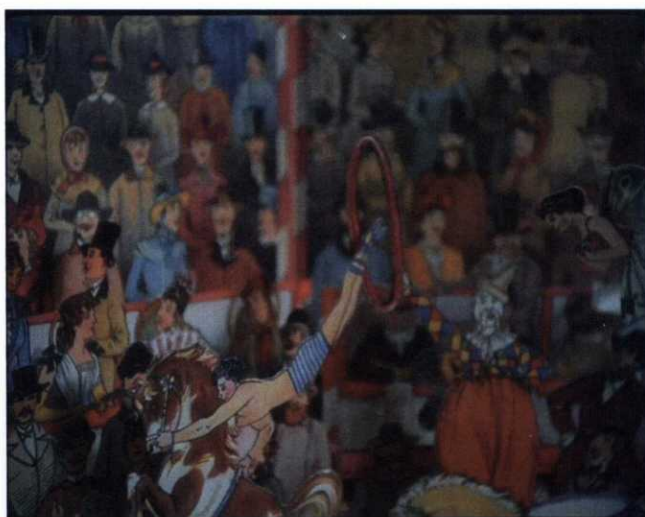


En la siguiente secuencia, con un enfoque nuevamente heterodiegético Carlos entra en una habitación, posiblemente la de su madre.



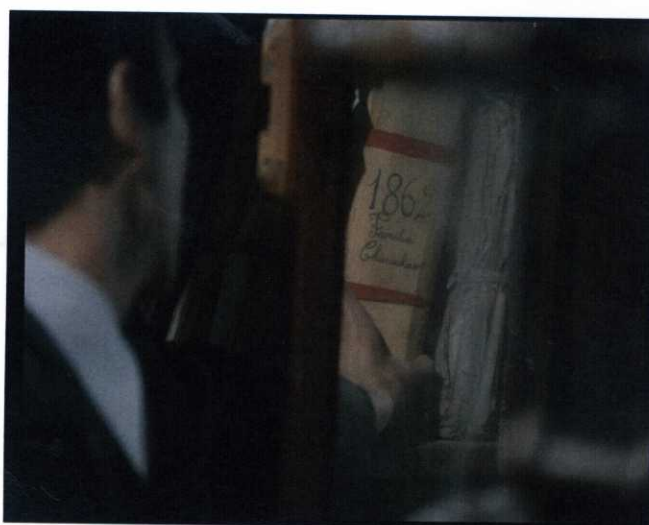
A continuación, le vemos abrir de par en par otra puerta de una habitación (la suya) que le arranca un nuevo suspiro. Entonces, el enfoque de la cámara se subjetiviza de nuevo: vemos alternativamente la cara de Carlos y la maqueta de un circo de cartón, que le trae recuerdos de sus juegos de niños de los que el espectador tiene conocimiento a través de una auricularización interna que reproduce el sonido del público y la música típica del espectáculo circiense.





Por último, Carlos se adentra con dificultad en la habitación de la torre. Comienza entonces la intervención en *voz over* del narrador heterodiegético cuyo papel ya ha sido analizado. Mientras identifica la última habitación, la de la torre, con el padre de Carlos, la cámara, de nuevo a través de una ocularización interna secundaria, nos muestra el hallazgo de la obra sobre los Churruchaos escrita por él y las cartas intercambiadas entre él y doña Mariana.





Por tanto, dejando a un lado las diferencias diegéticas de ambos episodios, ya señaladas, los procedimientos puestos en marcha para imprimir un valor emotivo e intimista a estas escenas son, en varios casos comunes: ocularizaciones, recuerdos sugeridos mediante imágenes en la novela y sonidos en la serie y otro tipo de percepciones sensoriales: el olfato (cuando aparta la sábana que cubre el colchón de la habitación de su madre)



o el tacto (cuando, estando en el balcón, se gira y mira hacia el cielo buscando el resplandor del sol en su cara).



Quiere esto decir que aquellos fragmentos del texto novelístico donde predominan técnicas de ocularización narrativa de raíz filmica y, en general, de percepciones sensoriales con valor intimista para narrar un episodio se mantienen con bastante fidelidad discursiva en su paso al audiovisual en los casos en los que ese fragmento se incluye en la diégesis filmica.

Si bien la ocularización es el procedimiento cinematográfico más recurrente y efectivo de los que aparecen en la trilogía torrentiana, no es el único. En ocasiones, el modo de narrar determinados episodios remite a mecanismos de montaje cinematográfico, como es el caso de los fragmentos en los que se nos narran escenas que se producen en la historia de manera simultánea. Discursivamente la novela sólo puede presentarnos cada una de estas escenas por separado y de manera lineal. Sin embargo el discurso filmico, a pesar de estar también sujeto a la linealidad, ha desarrollado mecanismos narrativos que sugieren el carácter simultáneo de determinados fragmentos de la diégesis con un efecto más realista que en el caso de la novela, en concreto, mediante el *cross-cutting* o montaje alternado, cuya virtud fundamental es hacer olvidar que la simultaneidad se presenta sucesivamente. El montaje alternado se plantea como una serie de retrocesos definidos de un mismo episodio narrativo (Carmona, 1996: 112).

Torrente Ballester recurre en la trilogía a una técnica equivalente al *cross-cutting* que, sin duda alguna, habría importado del cine a su novela, combinándolo con el procedimiento también originariamente cinematográfico de la ocularización narrativa con el fin de transmitirnos la visión que de un mismo hecho tienen varios

personajes, en concreto, de la misa del gallo en la tercera parte, donde se dará a conocer públicamente Germaine Sarmiento.

En el capítulo IV de la tercera parte tiene lugar la inauguración de la iglesia tras su fase de restauración a cargo de don Eugenio. El narrador, a través de tres narraciones independientes y sucesivas del mismo episodio, protagonizadas por tres personajes distintos, nos muestra la reacción que tal evento provocará en ellos –Clara Aldán, don Baldomero y Carlos Deza-. Esos tres micro-relatos, diegéticamente equivalentes, tienen como punto de inflexión, y símbolo de su supuesta simultaneidad, las campanadas de medianoche, momento en que se encienden los altares para mostrar las pinturas de don Eugenio y, a continuación, la particular reacción de cada uno de sus protagonistas que termina con el canto del coro.

En primer lugar, el narrador nos muestra a Clara, quien se acerca a la iglesia *a tiempo de ver como Carlos daba la mano a Germaine y la ayudaba a bajar* (Torrente, 1982d, III: 107), por tanto, observando, primero desde fuera y, ya en la iglesia, desde detrás de una columna. El narrador nos indicará, en todo momento, su campo de visión, e, incluso de audición: *vio pasar a Carlos solo y entrar por la puerta que conducía al coro (...); en la plaza había jolgorio de conchas y panderetas (...), se oyó el motor de un automóvil (...). Clara oyó decir a doña Angustias: “¡Qué oscuro está esto!” Y a la criada: “Cójase a mí, señora, no vaya a tropezar”*. La tensión va en aumento hasta el sonido de la última campanada: *Clara cerró los ojos y los abrió en seguida*. Su foco de atención no se centra en los ábsides, como el de la mayoría de los feligreses, sino en el presbiterio, donde *Germaine estaba arrodillada en el sitio de doña Mariana*. Entonces Clara avanza por el pasillo central y, mientras

las beatas se escandalizan con la visión de las pinturas, el narrador consigue centrar la atención del lector en Clara:

*la luz refleja del ábside iluminaba a Clara, la ofuscaba. Entornó los ojos, miró al suelo y leyó el nombre de doña Mariana en la gran losa: se detuvo y la rodeó para no pisarla (...). Subió las escaleras del presbiterio, hizo una genuflexión y se arrodilló al lado de Germain. Clara inclinó la cabeza y escondió la cara bajo el velo (...). De las filas de los bancos llegaba un murmullo. Clara entendió claramente una voz que decía: "¡Qué escándalo! ¡Atreverse...!". Entonces, el coro de frailes, inició el canto (107-108).*

Seguidamente, la historia retrocede y se centra en don Baldomero. El lector se percató de este retroceso porque Carlos y Germaine vuelven a entrar en la iglesia hasta el presbiterio, esta vez, ante la mirada del boticario que se había arrimado a la primera columna para ver bien a Germaine, quien atrae toda su atención en un primer momento. Tras las campanadas, *se encendieron los altares. Don Baldomero no atendió a las exclamaciones a media voz, a los susurros, a los comentarios. Clavó los ojos en Germaine, pero no pudo verle la cara. La tenía inclinada y oscurecida por la mantilla (108).* Ante la imposibilidad de ver el rostro de la francesa, *levantó un poco la vista y quedó envarado, apretado contra la columna, con los dedos arañando la piedra.* La visión de las pinturas de don Eugenio provoca un shock nervioso en Baldomero, que se retira hacia la nave lateral, perdiendo la noción del tiempo, marcado, no obstante por la voz del narrador: *quedó allí, con los ojos cerrados y el sombrero cogido contra el pecho... Un tiempo indefinido, sin oír el canto, sin enterarse de lo que sucedía alrededor (109).*

Por último, el episodio se repite con Carlos como protagonista. Por tercera vez, instala a Germaine en el presbiterio y se marcha al coro hasta donde llegan los murmullos, e incluso el olor, de los feligreses. Por tercera vez, *con la última campanada, el organista empezó a tocar y se encendieron las luces (...). El murmullo*

*creció*. Como había hecho Baldomero, Carlos *miraba al presbiterio, espiaba a Germaine*, aunque el ángulo de visión es diferente, pues Carlos la ve desde arriba: *su cabeza seguía inclinada*. A pesar de que el padre Eugenio aguarda impaciente el beneplácito de Carlos, algo llama más su atención que las pinturas: *una mujer caminaba por el pasillo. Cuando casi rebasaba la primera fila de bancos, Carlos reconoció a Clara* (109). Al verla sentarse junto a Germaine, Carlos disfruta, divertido, de la estampa, hasta que comienza a cantar el coro y comenta las pinturas con don Eugenio.

Como decíamos al principio, la lectura de este peculiar episodio narrativo remite a un uso muy específico de la cámara y del montaje cinematográfico que debemos comprobar si el realizador de la serie de televisión decidió aprovechar.

El planteamiento de este episodio en la serie es sustancialmente diferente, no sólo en su estructura narrativa, la cual no pretende sugerir en ningún momento una temporalidad simultánea, pues plantea todo lo sucedido en la escena de manera lineal y sucesiva, sino también desde el punto de vista de la diégesis, pues los sucesos narrados no son los mismos que en el fragmento ya comentado de la novela.

Como acabamos de comentar, el montaje de los diferentes planos de esta escena no pretende transmitir la idea de simultaneidad, sino que los distintos hechos narrados se suceden unos tras otro, transformando, por tanto, el eje temporal que sugería la novela. En primer lugar, vemos llegar a un grupo de frailes a la iglesia y, conforme van avanzando, un coche se detiene y de él se baja doña Angustias, la madre de Cayetano, que entra en la iglesia y se arrodilla delante del altar en un asiento individual reservado exclusivamente para ella.



Mientras doña Angustias mira con gesto poco satisfactorio el Cristo que preside el altar mayor, descubrimos a Germaine en el banco del privilegio charlando con Carlos y el padre Eugenio los cuales, acto seguido dejan el altar camino del coro.







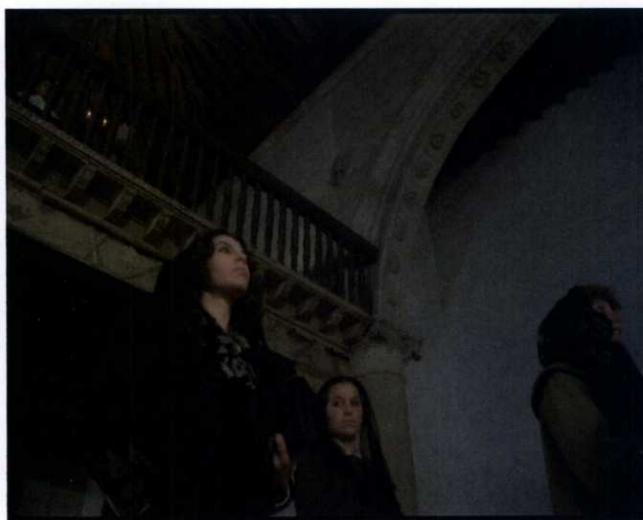
Fuera de la iglesia, don Baldomero pasea con gesto preocupado y se detiene para mirar a un Cristo que hay en una de las paredes de la iglesia.

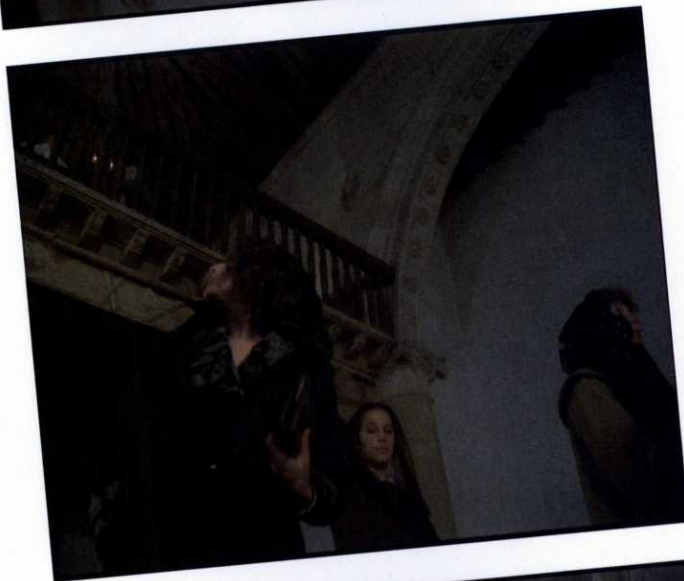


Una vez instalados Carlos y Eugenio en el coro, un plano en picado nos muestra a Clara avanzando hacia el altar, con la barandilla del coro sobre su cabeza, desde la cual vemos seguidamente a Carlos observando sorprendido cómo ésta, con



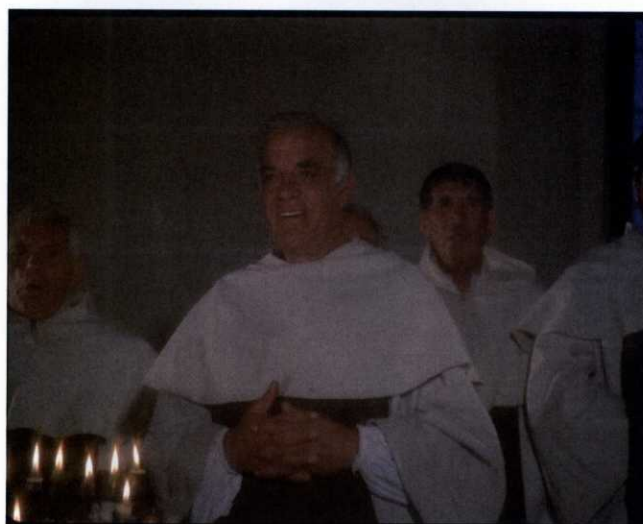
gesto desafiante y provocador –mirando hacia el coro, hacia los feligreses sentados en las primeras filas de bancos e incluso a la propia Germaine- decide acompañar a la francesa en el banco del privilegio, fuera de todo pronóstico.







A continuación el coro se pone a cantar. Carlos y el padre Eugenio comentan el aspecto de la iglesia y el valor del Cristo que preside el altar, mientras éste rememora –mediante un breve flash back de varios planos en el que lo vemos dirigiendo las obras de la iglesia- las labores de restauración del templo.



Mientras se oficia la misa, Baldomero sigue fuera, cabizbajo, hasta que una vez que Germaine comienza a cantar el Ave María –momento cumbre de la escena– se aproxima a la entrada de la iglesia y rompe a llorar al verla.







Si bien en la novela todas las escenas simultáneas culminaban con el encendido de luces de la iglesia para mostrar a los feligreses las pinturas religiosas realizadas por fray Eugenio, el punto álgido de la escena en la serie televisiva se produce con la interpretación del Ave María que hace Germaine en la iglesia. Este cambio está justificado por el hecho de que en la serie se le ha dado escasa importancia a las labores de restauración del templo y se ha omitido por completo cualquier alusión al contenido y realización de las pinturas de don Eugenio, que, sin embargo, ocupan un buen número de páginas en la trilogía.

La supresión del efecto de simultaneidad no queda justificado, sin embargo, por este hecho, pues podría haberse mantenido la repetición de la escena desde diferentes perspectivas visuales haciéndola culminar con el Ave María en lugar de con la iluminación del templo, pero Moreno Alba prefirió presentarnos cada uno de estos momentos en un orden sucesivo, reduciendo así la tensión narrativa creada por esa pretendida simultaneidad del texto fuente.

Es muy posible que la elección del director se debiese sencillamente a la necesidad de economizar tiempo y dinero, pues un montaje como el que la novela

sugiere dilataría el ritmo de la escena sin aportar con ello avance alguno en la diégesis y es bien sabido que en el cine, como en cualquier otra industria, el tiempo es sinónimo también de dinero.

Por tanto, cuando el hipotexto sugiere o remite a códigos y técnicas específicos del soporte cinematográfico, el texto audiovisual los aprovecha y traslada fidedignamente siempre y cuando su transposición no resulte demasiado compleja y/o dilatoria.

## Capítulo 6

### Conclusiones.





Una vez probada la existencia de un campo de investigación susceptible de exploración, los diferentes contactos que Torrente Ballester mantuvo directamente o a través de alguna de sus obras con el cine y los resultados surgidos a raíz de esa interrelación, y realizado un análisis sobre el mismo, podemos concluir que:

1. El cine y la novela son dos medios expresivos que remiten a un mismo fenómeno artístico: la narrativa ficcional. Ambos soportes construyen sus ficciones sobre los mismos ejes discursivos y sus mecanismos constructivos resultan en muchos casos intercambiables, independientemente de a cuál de los dos corresponde su creación. Sin embargo, desde un punto de vista semiótico, la novela recurre en su expresión exclusivamente a códigos verbales, mientras que el cine combina éstos con los visuales, lo que establece procesos comunicativos de emisión y recepción específicos de cada medio. Es por ello que en el caso de abordar el análisis de un texto narrativo de ficción verbal que en un determinado momento se transforma en audiovisual, este nuevo texto denominado transposición filmica debe ser analizado a través de un método comparatista que tenga en cuenta las particularidades y los puntos en común de ambos sistemas semióticos: el análisis comparativo-textual. El propio Torrente Ballester, en su faceta de teórico literario, manifestó ser consciente de la idéntica capacidad narrativa de la novela y del cine, así como de sus fundamentales diferencias expresivas y comunicativas.
2. La faceta fundamental de la obra literaria de Torrente Ballester fue su novelística. Como escritor de novelas, fue un autor en constante evolución lo que le condujo primero del teatro a la novela, precisamente por ofrecerle ésta menos ataduras formales que le permitieron desarrollar una compleja e innovadora carrera

novelística marcada por la transgresión de las normas establecidas, el juego y la erudición, dando cabida en sus obras a cualquier manifestación artística que despertara su interés: cine, teoría de la literatura... En este sentido, podemos afirmar que el importante papel que el cine jugó en su carrera literaria a través de diferentes facetas —como guionista, como crítico o incluso como espectador— tuvo una repercusión tal en su novelística que puede ser considerado junto con otros dos escritores coetáneos —Cela y Delibes— miembro de un grupo generacional de novelistas cinematográficos.

Una de las primeras novelas en las que se puede detectar una fuerte impronta cinematográfica tanto desde un punto de vista discursivo (por la puesta en funcionamiento de mecanismos narrativos que remiten en su origen al séptimo arte) como diegético (por la introducción de intertextos y referencias más o menos explícitas al mundo del cine que además de caracterizar a algunos de sus personajes funcionan a modo de prolepsis) es su trilogía de *Los gozos y las sombras*, la cual también fue objeto de una transposición filmica que supuso un paso importantísimo en el reconocimiento definitivo del genio literario del escritor ferrolano ante el gran público. Esta novela, a pesar de su tono aparentemente realista y tradicional, manifiesta lo más característico del universo literario de Torrente Ballester: procesos de desmitificación, reflexiones teóricas sobre el proceso de creación literaria, el uso de técnicas paródicas en la caracterización de los personajes, así como la combinación de diferentes voces enunciativas del relato, que remiten, en última instancia a uno de los grandes modelos de su escritura novelística tanto teórica como práctica: *El Quijote*.

3. Al mismo tiempo que el cine dejó una huella imborrable en la obra literaria de Torrente Ballester, el propio escritor contribuyó a través de una breve pero fructífera y polifacética carrera cinematográfica a la renovación de un arte que se encontraba bastante cerrado a cualquier tipo de cambio por las circunstancias histórico-políticas que atravesaba España entonces. Como redactor de guiones, Torrente supo mantener su personalidad literaria en aquellas películas en las que participó, pudiéndose detectar en ellas algunas de las características más emblemáticas de su novelística. Como crítico cinematográfico, demostró un perfecto conocimiento de los procedimientos narrativos de tipo filmico que más adelante llegó a introducir en muchas de sus novelas y una gran coherencia ideológica a la hora de valorar el cine del momento desde unos parámetros idénticos a los empleados al reflexionar teóricamente sobre la historia de la literatura.
4. La obra de Torrente Ballester propone y remite, en realidad, a un particular concepto de narración ficcional perfectamente aplicable al soporte novelístico y al cinematográfico, llegando a concretizarse esa simbiosis de diferentes maneras: en el terreno teórico, a través de una serie de ensayos que revelan una concepción visual del proceso de producción y recepción de la novela; en el práctico, mediante la redacción de novelas como la trilogía de *Los gozos y las sombras* que cuentan con la presencia de significativos procedimientos filmicos tanto desde un punto de vista discursivo como diegético o mediante la realización de transposiciones filmicas de sus novelas, la más famosa de las cuales es precisamente la serie televisiva *Los gozos y las sombras*.

Esta transposición tuvo como punto de referencia constante la trilogía novelística que le sirvió de base, no sólo en el nivel de la historia, donde quizá se detectan los cambios más importantes marcados fundamentalmente por limitaciones en los costes de producción, sino incluso en el nivel del relato, deuda perfectamente comprensible dada la fuerte influencia que el séptimo arte tuvo en la construcción de esta novela.

De hecho, la transposición mantuvo casi de manera literal aquellos episodios que fueron contruídos en el hipotexto a través de técnicas narrativas comunes a ambos soportes, como el diálogo, o que remiten al soporte audiovisual, como la ocularización narrativa, mientras que manifestó una simplificación de las técnicas específicamente novelísticas como el discurso indirecto libre o el monólogo interior.

## Bibliografía primaria

ALAS, L.

1885: *La Regenta*, Madrid: Cátedra, 1991.

TORRENTE BALLESTER, G.

(1943): *Javier Mariño. Historia de una conversión*, Madrid: Editora Nacional.

Reimpreso en Barcelona: Seix-Barral, 1985b.

(1957): *El señor llega (Los gozos y las sombras, I)*, Madrid: Arión. Reimpreso en Barcelona: Círculo de lectores, 1982d.

(1957): *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid: Ed. Guadarrama, 1968.

(1960): *Donde da la vuelta el aire (Los gozos y las sombras II)*, Madrid: Arión. Reimpreso en Barcelona: Círculo de lectores, 1982d.

(1962): *La pascua triste (Los gozos y las sombras III)*, Madrid: Arión. Reimpreso en Barcelona: Círculo de lectores, 1982d.

(1963): *Don Juan*, Barcelona: Destino.

(1972): *La Saga/Fuga de J.B.*, Barcelona: Destino

(1975): *Cuadernos de la Romana*, Barcelona: Destino.

(1976): *Nuevos Cuadernos de la Romana*, Barcelona: Destino.

(1982a): "Sobre Belarmino y Apolonio" en *Ensayos Críticos*, Barcelona: Destino, 56-80.

(1982b): "Don Juan" en *Ensayos Críticos*, Barcelona: Destino, 81-115.

(1982c): "Acerca del novelista y su arte" en *Ensayos Críticos*, Barcelona: Destino, 116-142.

(1982e): *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona: Plaza y Janés.

(1983): *Dafne y ensueños*, Barcelona: Destino.

(1984): *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona: Destino.

(1985a): "Literatura fantástica". En BORGES, Jorge Luis et al., *Literatura fantástica*, Madrid: Ediciones Siruela, 119-129.

(1986): *Cotufas en el golfo*, Barcelona: Destino.

(1988): *Discursos da investidura de D. Gonzalo Torrente Ballester como Doutor "Honoris Causa"*, Santiago: Universidade de Santiago.

(1992a): *Torre del aire*, A Coruña: Diputación Provincial.

(1992b): *Proceso de la creación narrativa*, Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

## Bibliografía secundaria

ALBA, R. [Dir.]

(1999): *Literatura Española. Una historia de cine*, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores.

ALONSO, E.

(1997): "La fabulación *como si*". En ABUÍN, A., BECERRA, C., CANDELAS, A. [coor], *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo: Editorial Tambre, 23-34.

ANDREW, D.

(1984): *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press.

ANGULO, J., HEREDERO, C. y REBORDINOS, J.L. [eds.]

(1994): *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Irún: Filmoteca Vasca.

ANTÓN VÁZQUEZ, P.

(2002): *La escritura cinematográfica en la obra de Gonzalo Torrente Ballester: intertextualidad*, Tesis de Licenciatura, Universidade da Coruña.

ARBONA ABASCAL, G.

(2002): "Delibes y el cine, una aproximación sin polémicas". En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense, 1-18.

BAJTÍN, M.

(1975): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

BALDELLI, P.

(1966): *El cine y la obra literaria*, La Habana: ICAIC.

BARTHES, R.

(1967): *Système de la Mode*, París: Ed. du Seuil.

BARRERO PÉREZ, O.

(1999): "La novela", RICO, F. [ed.] *Historia y Crítica de la literatura española*. Vol. 8/1 *Época Contemporánea: 1939-1975. Primer Suplemento*, Barcelona: Crítica, 330-351.

BASANTA, A.

(1981): *Literatura de posguerra: la narrativa*. Madrid: Cincel.

(1990): *La novela española de nuestra época*, Madrid: Anaya.

(1997): "Gonzalo Torrente Ballester en los 80: últimas novelas del autor" en ABUÍN, A., BECERRA, C., CANDELAS, A. [coor], *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo: Editorial Tambre, 111-127.

BAZIN, A.

(1966): *¿Qué es el cine?*, Barcelona: Ediciones Rialp.

BECERRA, C.

(1982): *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid: Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía.

(1990): *Guardo la voz, cedo la palabra*, Barcelona: Anthropos.

(1997): "Bibliografía de y sobre Gonzalo Torrente Ballester". En ABUÍN, A., BECERRA, C., CANDELAS, A. [coord.], *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo: Editorial Tambre, 243-271.

(2003): "Notas sobre la descripción en cine y en literatura". En PÉREZ BOWIE, J. A. [Ed.]: *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 49-55.

BENÍTEZ, M.

(1989): "Parodia y subversión en las primeras novelas de Gonzalo Torrente Ballester". En PÉREZ, J. y MILLER, S. [eds], *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Society of Spanish and Spanish-american Studies, Boulder: Univ. of Colorado, 107-126.

BETTETINI, G.

(1984): *La conversazione audiovisiva: Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano: Bompiani. Ed. esp.: *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación filmica y televisiva*, Madrid: Cátedra, 1986.

BLACKWELL, F. H.

(1989): "Literature within literature in novels of Torrente Ballester". En PÉREZ, J. y MILLER, S. [eds], *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Society of Spanish and Spanish-american Studies, Boulder: Univ. of Colorado, 113-126.

BOBES NAVES, M.C.

(1993): *La novela*, Madrid: Síntesis.

(1994): "La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria". En VILLANUEVA, D. [coord.], *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 19-45.

BORDWELL, D.

(1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin P. Ed. esp.: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Piados, 1996.

BURGOYNE, R.

(1990): "The Cinematic Narrator. The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration". En *Journal of Film and Video*, 42/1, 271-288.

CARMONA, R.

(1996): *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid: Cátedra.

CASETTI, F.



(1986): *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani. Ed. Esp: *El film y su espectador*, Madrid: Cátedra, 1996.

CASTRO, A.

(1974): *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.

(1996): "Entrevista a José Antonio Nieves Conde". En *Dirigido: Revista de Cine*. Centenario Cine Español, nº 246, mayo, 56-67.

CASTRO DE PAZ, J. L. y PÉREZ PERUCHA, J.

(2000): "Introducción". En *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, 13-14.

(2003): "Conversación con José Antonio Nieves Conde". En *Tragedia e ironía: El cine de Nieves Conde*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, 137-152.

CASTRO DE PAZ, J. L.

(2000a): "Surcos en el asfalto", en CASTRO DE PAZ, J. L. Y PÉREZ PERUCHA, J. [coor], *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, 43-46.

(2000b): "Viridiana invertida (a propósito de *Rebeldía*)". En CASTRO DE PAZ, J. L. Y PÉREZ PERUCHA, J. [coor], *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, 65-71.

CATTRYSSE, P.

(1992): *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna: Peter Lang.

(1994): *The Study of Film Adaptation: A State of the Art and some 'New' Functional Proposals*. En EGUILUZ, F. et al [eds.]: *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria: Facultad de Filología-Universidad del País Vasco, 37-55.

COHEN, K.

(1979): *Film and Fiction: The Dynamic of Exchange*. New Haven: Yale University Press.

COUTO CANTERO, P.

(1999): "Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario vs. Discurso filmico". En CASTRO DE PAZ, J. L., COUTO CANTERO, P. Y PAZ GAGO, J. M. [eds.] *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*, Madrid: Visor, 317-324.

CHATEAUVERT, J.

(1993): "De la fiction à l'enonciation". En *Recherches Sémiotiques/Sémiotic Inquiry*, 13/1-2, 271-284.

CHATMAN, S.

- (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1980. Ed. esp.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Alfaguara, 1990.
- (1980): "What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa). En *Critical Inquiry*, 7, 121-140.
- (1990): *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.

ECO, U.

- (1962): "Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio". En *La definizione dell'arte*, Milano: Mursia, 1968, 201-208. Ed. esp.: Barcelona: Martínez Roca, 1970, 194-200.

EISENSTEIN, S. M.

- (1944): *Reflexiones de un cineasta*, Madrid: Artiach, 1970.

FERNÁNDEZ, L. M.

- (1992): *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago: Universidade de Santiago.
- (1994): "Metanarración, intertextualidad y paradoja. Del cine de Bardem a la novela de Marsé". En *Letras Peninsulares*, 7.1, Spring, 251-275.
- (1996a): "¿Estrategia de vampiro o de abeja? El cine y la narrativa actuales". En *Ínsula*, 589-590, 20-21.
- (1996b): "La transgresión del canon en la narrativa española contemporánea. El simulacro filmico en Marsé y Llamazares". En *Moenia*, 2, 293-307.
- (2000): *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, Santiago: Universidade de Santiago.

FERNÁNDEZ COLORADO, L.

- (2000): "Pepito Grillo, el intelectual apóstata y la monja alférez". En CASTRO DE PAZ, J. L. Y PÉREZ PERUCHA, J. [coor], *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, 73-77.
- (2002): "Voces y sombras en una república de las letras. Escritores y cinema en España (1931-1939)". En HEREDERO, C. [coor], *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 39-52.

FIDDIAN, R. W. Y EVANS, P. W.

- (1988): *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*, Londres: Tamesis Books.

FUZELLIER, E.

- (1964): *Cinéma et littérature*, Paris: Cerf.

GADAMER, H. G.

- (1965): *Wahreit und Methode*, Tübingen: J.C.B. Mohr. Ed. esp.: *Verdad y método*, Salamanca: Eds. Sígueme, 1977.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C.

(1985): *Historia ilustrada del cine español*, Madrid: Planeta.

GARRIDO, M. A.

(1993): *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.

(2000): *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis.

GAUDREAULT, A.

(1993): *Du littéraire au filmique: système du récit*, Paris: Klincksieck.

GENETTE, G.

(1972): *Figures III*. Paris: Seuil. Ed. esp.: *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.

(1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Editions du Seuil. Ed. esp.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.

(1983): *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil. Ed. esp.: *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

GERSTENKORN, J.

(1995): *La métaphore au cinéma: les figures d'analogie dans les films de fiction*, Paris: Méridiens Klincksieck.

GIMÉNEZ, A.

(1979): *La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona: Sección de Publicaciones de la Universidad de Barcelona.

(1981): *El autor y su obra, Torrente Ballester*, Barcelona: Barcanova.

(1984): *Torrente Ballester en su mundo literario*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

GLENN, K.M.

(1989): "Myth and metaphor in *Quizá nos lleve el viento al infinito*". En PÉREZ, J. y MILLER, S. [eds], *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Society of Spanish and Spanish-american Studies, Boulder: Univ. of Colorado, 71-78.

GÓMEZ MESA, L.

(1978): *La literatura española en el cine nacional: 1907-1977*. Madrid: Filmoteca Nacional.

GONZÁLEZ REQUENA, J.

(1989): "Las series televisivas: una tipología". En JIMÉNEZ LOZANTOS, E. y SÁNCHEZ-BRIOSCA, V. (ed.): *El relato electrónico*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

GORDILLO, I.

(1988): "Literatura y cine: bibliografía en español". En *Discurso: Revista Internacional de Semiótica*, 2, 95-108.

GOYTISOLO, L.

- (1995): "El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea". En *Academia. Revista del cine español*, nº 12, Octubre, 11-30.
- GUBERN, R.  
 (2002): "Mirando hacia otro lado. Literatura y cine en los años cuarenta". En HEREDERO, C. [coor], *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 57-71.
- HAMBURGER, K.  
 (1957): *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: E. Klett, 2ª ed. 1968. Ed. Esp.: Madrid: Visor, 1995.
- HENDERSEN, B.  
 (1983): "Tense, Mood and Voice in Film". En *Film Quarterly*, 36/4, 4-17.
- HEREDERO, C.  
 (2002): "Introducción". En HEREDERO, C. [coor], *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 11-18.
- HUIZINGA, J.  
 (1938): *Homo Ludens*, Haarlem: H. D. Tjeenk Willink. Ed. esp.: Lisboa: Azar, 1943.
- IGLESIAS FEIJOO, L.  
 (1986): "Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro". En *Anthropos*, 66-67, Extraordinario 9, Barcelona, 61-67.
- ILIE, P.  
 (1953): *La novelística de Camilo J. Cela*, Madrid: Gredos.
- INGARDEN, R.  
 (1931): *Das Literarische Kunstwerk*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 6ª edición: 1972. Ed. Port: Lisboa: Fundacao Caloust e Gulbenkian, 1979.
- JAKOBSON, R.  
 (1933): "Úpadek filmu". En *Listy pro umeni a Kritiku*, I, Praga, 45-49. Ed. port.: R. Jakobson. *Lingüística. Poética. Cinema*, São Paulo: Perspectiva, 1970, 153-161.
- JOST, F.  
 (1987): *L'oeil caméra. Entre film et roman*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon. Ed. esp.: *El ojo-cámara. Entre film y novela*, Buenos Aires: Catálogos, 2002.  
 (1992): *Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision*, Paris: Klincksieck.
- LOUREIRO, A. G.  
 (1989): "La realidad grotesca y la imaginación en libertad: claves para la Teoría de la Novela de Torrente Ballester". En PÉREZ, J. y MILLER, S. [eds], *Critical*

- studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Society of Spanish and Spanish-american Studies, Boulder: Univ. of Colorado, 141-158.
- (1990): *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Castalia, Madrid, 1990.
- (1997): "Torrente Ballester, novelista postmoderno". En ABUÍN, A., BECERRA, C., CANDELAS, A. [coor], *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo: Editorial Tambre, 61-76.
- LOZANO, A.
- (1979): "Características estructurales de la narración en la trilogía *Los gozos y las sombras* de G. Torrente Ballester". En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Volumen IV, nº1, Otoño, 59-71.
- LLINÁS, F.
- (1995): *José Antonio Nieves Conde. El oficio de un cineasta*, Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine.
- NAVAJAS, G.
- (1996): *Más allá de la postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: EUB.
- MARÍ, J.
- (2003): *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*, Madrid: Ed. Libertarias.
- MARTÍ BALDELLOU, M.
- (1981): "Breve estudio sobre el *Cuento de Sirena*". En *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 29-39.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E.
- (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- MCFARLANE, B.
- (1996): *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press.
- MELLONI, A.
- (1991): *Attraverso il racconto. Los gozos y las sombras di Torrente Ballester dal romanzo all schermo*, Bologna: Patrón Editore.
- METZ, Ch.
- (1971): *Langage et Cinéma*, Paris: Larousse. Ed. esp.: *Lenguaje y cine*, Barcelona: Planeta, 1973.
- (1991): *L'Enonciation impersonnelle, ou la site du film*, Paris: Klincksieck.
- MONTIEL MUES, A (2000)

"La hija del titiritero". En CASTRO DE PAZ, J.L. Y PÉREZ PERUCHA, J. [coor], *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, 51-55.

MOIX, A. M.

(1972): *24 x 24 (Entrevistas)*, Barcelona: Península.

MORTIER, R.

(1981): "Cent ans de Littérature Comparée: L'acquis, les perspectives". En KONSTANTINOVIC, Z. et al [eds.] *Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Innsbruck: ISUI, vol. I, 429-437.

ODIN, R.

(1983): "Pour une sémio-pragmatique du cinéma. En *Iris*, 1/1: 67-83.

PALACIO, M.

(2002): "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión". En HEREDERO, C. [coor], *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 519-537.

PARKINSON, D.

(1998), *Historia del cine*, Barcelona: Destino.

PASTOR CESTEROS, S.

(1996): *Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante: Universidad de Alicante.

PAZ GAGO, J. M.

(1995): *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi.

(1998): "Énonciation et reception au cinéma: Le cinéasteur". En *Caiet de Semiótica* (Timisoara), 12, 61-69.

(1999a): "Introducción. Teoría e Historia de la Literatura y Teoría e Historia del cine". En CASTRO DE PAZ, J. L., COUTO CANTERO, P. Y PAZ GAGO, J. M. [eds.] *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*, Madrid: Visor, 197-212.

(1999b): "Visualitura. Entre el Cine y la Literatura". En BAIZ, F., JOST, F., OROZ, S. Y PAZ GAGO, J.M. (eds.): *Literatura y Cine*, Caracas: Literae.

(2000): "La escritura cinematográfica de Gonzalo Torrente Ballester". En CASTRO DE PAZ, J.L. Y PÉREZ PERUCHA, J. [coor], *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, 119-130.

(2001a): "Un escritor de cine: Cela y el cine". En *Las imágenes y el inventor de palabras: Camilo José Cela en el cine español*, Ourense: 6º Festival Internacional de Cine Independiente, 133-139.

(2001b): "La mirada en el espejo. Gonzalo Torrente Ballester y los medios audiovisuales". En PONTE FAR, J. A. y FERNÁNDEZ ROCA, J. A. [coor]

- Con Torrente en Ferrol: un poco después*, A Coruña: Servicio de publicaciones da Universidade de Coruña, 137-157.
- (2001c): "Teorías semióticas y semiótica filmica". En *Cuadernos de Semiótica*, 17, 371-387.
- (2004): "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de Literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual". En *Signa*, 13, 1-31.
- PENA, J.
- (2000): "Madrid, territorio comanche". En CASTRO DE PAZ, J.L. Y PÉREZ PERUCHA, J. [coor], *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, 35-39.
- PEÑA-ARDID, C.
- (1991): "La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica". En *Cuadernos de Investigación Filológica*, 17.1, 169-191.
- (1992): *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra.
- (1996): "Rupturas de la mimesis (nuevas reflexiones sobre las 'influencias' del cine en la novela)". En *Moenia*, 2, 225-242.
- (1999): "La imagen y el imaginario filmico en la novela española contemporánea". En *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, 37-64.
- (2002): "Intertextualidad e intermedialidad. Pensar el cine desde la novela". En HEREDERO, C. [coor], *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 447-470.
- PÉREZ, J.
- (1984): *Gonzalo Torrente Ballester*, Boston: Twayne.
- (1986): "La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester". En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, Madrid, Itsmo, 437-446.
- (1990): "Parodic Subversion, Political Satire and De-mythologization in Torrente's *La princesa durmiente va a la escuela*". En *Hispanófila* 99, 47-60.
- PÉREZ BOWIE, J. A.
- (2003): "La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión". En PÉREZ BOWIE, J. A. [Ed.]: *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 11-30.
- PICHOIS, C. Y ROUSSEAU, A. M.
- (1967): *La Littérature Comparée*, Paris: A. Colin. Ed. esp.: *La literatura comparada*, Madrid: Gredos, 1969, 2ª ed. 1985.
- PULIDO TIRADO, G.

(2002): "Los fundamentos teóricos de la relación entre teatro y cine en España. De la adaptación a la transcodificación". En *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 27.1, 103-119.

REMAK, H. H. H.

(1961): "Comparative Literature. Its Definition and Function". En STALLNECHT, N. P. Y FRENZ, H. [eds.]: *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 3-7.

RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C.

(1998): *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid: Cátedra y Filmoteca Española.

ROBIN, R.

(1989): "Extension et incertitude de la notion de littérature". En ANGENOT, M., BESSIÈRE, J., FOKKEMA, D. Y KUSCHNER, E., *Théorie Littéraire*, Paris: PUF, 45-50.

RODRÍGUEZ FONTENLA, M<sup>a</sup> A.

(1996): *Poética da novela de autoafirmación: o Bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico*, Santiago: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias.

RUIZ BAÑOS, S.

(1992): *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia: Universidad de Murcia.

(1997): "La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester". En ABUÍN, A., BECERRA, C., CANDELAS, A. [coor], *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo: Editorial Tambre, 35-60.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.

(2000): *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós.

SANZ VILLANUEVA, S.

(1982): "Trayectoria novelística de Gonzalo Torrente Ballester". En *Anthropos*, 14, 45-47.

(1984): *Literatura actual*, vol. 6/2 de *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel.

SARAMAGO, J.

(1997): "Perfiles cervantinos en la obra de Torrente". En ABUÍN, A., BECERRA, C., CANDELAS, A. [coor], *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo: Editorial Tambre, 11-21.

SCHMIDT, S. J.

(1973): *Texttheorie*, Munchen: Fink. Ed. esp.: Madrid: Cátedra, 1973.

SENABRE, R.



- (1994): "La comunicación literaria". En VILLANUEVA, D. [coord.], *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 147-163.
- SEPULCHRE, D.  
 (1986): "Le défi fantastique ou la possibilité d'un réel plus vrai que le réel.". En *Anthropos*, 66-67, Extraordinario 9, Barcelona, 72-78.
- SOBEJANO, G.  
 (1975): *Novela Española de nuestro tiempo*, Madrid: Prensa Española.  
 (1985): "La novela poemática y sus alrededores". En *Ínsula*, nº464-465 julio-agosto, 1 y 26.
- SPENCER, H.  
 (1900): *Principios de psicología*, Madrid: La España Moderna.
- SUARDÍAZ ESPEJO, L.  
 (1996): *Gonzalo Torrente Ballester, evidentemente*. Madrid: J. Noticias.
- TALÉNS, J.  
 (1994): "El lugar de la Teoría de la Literatura en la era del lenguaje electrónico". En VILLANUEVA, D. [Coor.]: *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid: Taurus Universitaria, capítulo V: 129-142.
- TÉLLEZ, J. L.  
 (2003): "La oscura Rebeldía: *Tarnished Angels*". En CASTRO DE PAZ, J. L. Y PÉREZ PERUCHA, J. (Eds.), *Tragedia e ironía: El cine de Nieves Conde*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente.
- TORRENTE FERNÁNDEZ, I.  
 (1997): "La Historia en la narrativa de Torrente Ballester". En ABUÍN, A., BECERRA, C., CANDELAS, A. [coor], *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo: Editorial Tambre, 99-110.
- TORRES, AUGUSTO M.  
 (1999): *Diccionario Espasa del Cine español*, Madrid: Espasa.
- THOMAS, G.  
 (1990): *The novel of the Spanish Civil War (1936-1975)*, Cambridge: Cambridge University. Traducción castellana de PEDROSA, J. M.
- TOURY, G.  
 (1986): "Translation". En SEBEOK, T. A. [ed.]: *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. II, Berlin/New York/Ámsterdam: Mouton de Gruyter, 1111-1124.
- URRUTIA, J.  
 (1977): "Estructuras cinematográficas en obras literarias". En *Cinema 2002*, nº 27: 33-36.

(1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.

UTRERA MACÍAS, R.

(1981): *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

(1985): *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: J. C. Ed.

(1987): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.

(1996): "Las generaciones literarias españolas ante el cinematógrafo". En *Moenia*, 2, 243-257.

(2002a): "Entre el rechazo y la fascinación. Los escritores del 98 ante el cinematógrafo". En HEREDERO, C. F. [coord.]: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 221-246.

(2002b): "El cine y los escritores de posguerra. La generación del 36, entre Cela y Delibes". En HEREDERO, C. F. [coord.]: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 305-322.

VÁZQUEZ ANEIRO, A.

(2002): *Torrente Ballester y el cine*, Ferrol: Edicións Embora.

VILLANUEVA, D.

(1991): *El polen de ideas*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

(1994): "Literatura Comparada y Teoría de la Literatura". En VILLANUEVA, D. [coord.]: *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid: Taurus, 99-127.

(1996): "O cinema dende a literatura". En *Moenia*, 2, 211-224.

(1999): "Los inicios del relato en la Literatura y el Cine". En CASTRO DE PAZ, J. L., COUTO CANTERO, P. Y PAZ GAGO, J. M. [eds.] *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*, Madrid: Visor, 213-235.

VILLAR DÉGANO, J. F.

(2001): "El mito y sus proyecciones en la obra de Gonzalo Torrente Ballester". En AA.VV., *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid: Editorial Complutense, 28-47.

VILLEGAS, J.

(1973): *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona: Planeta.

WAGNER, G.

(1975): *The Novel and the Cinema*, London: Tantivy Press.

WEISSTEIN, U.

(1968): *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart: W. Kohlhammer GMBH. Ed. esp.: *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Planeta, 1975.

WELLEK, R.

(1968): "La crisis de la literatura comparada". En *Conceptos de crítica literaria*, Caracas: ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 211-220.

ZUMALDE, I.

(1997): "*Surcos*, 1951". En PÉREZ PERUCHA, J. (Ed.), *Antología Crítica del cine español. 1906-1995*, Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, S.

(1998): *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra.

(2000): "Un Cinedrama Sacramental: Rebeldía". En CASTRO DE PAZ, J.L. Y PÉREZ PERUCHA, J. [coor], *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, 59-62.

(2002a): "De cuerpo presente. En torno a las raíces literarias del 'Nuevo Cine Español'". En HEREDERO, C. [coor], *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 103-116.

(2002b): *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

UNIVERSIDADE DA CORUÑA  
Servicio de Bibliotecas



1700787848



UNIVERSIDADE DA CORUÑA